



أبو محمد البغل

# الإخراج السينمائي

سحب وتعديل جمال حتمل

إعداد:

تيرنس سان جون مارنر

ترجمة:

أحمد الحضري



الطبعة الأولى: ١٩٩٩م - ١٤٢٠هـ

أبو محمد البغل

# الإخراج السينمائي

إعداد :

تيرنس سان جون مارنر

ترجمة :

أحمد الحضري



الهيئة العامة للكتاب

١٩٨٣

تصميم الغلاف : محمود القاضي

---

الاخراج الفنى راجيه حسين

الصورة الافتتاحية ناجيزا اوشيفا اثناء اخراج فيلم «الولد» ١٩٦٩







## الفهرس

|     |                                       |
|-----|---------------------------------------|
| ٦   | مهمة المخرج                           |
| ٢٨  | التحضير                               |
| ٤٨  | السيناريو                             |
| ٨٢  | اعداد اللقطات                         |
| ١٠٥ | التتابع المرئى                        |
| ١٤١ | العدسات والتكوين                      |
| ١٦٤ | وجهة النظر والحركة                    |
| ١٨٠ | المخرج والتمثيل                       |
| ١٩٨ | التدريبات والارتجال                   |
| ٢١٣ | ملحق (أ)                              |
| ٢١٥ | ملحق (ب)                              |
| ٢١٨ | تعريف بالذين أسهموا فى الكتاب بأرائهم |

## مهمة المخرج

ان المراحل الخلاقة الأولية الثلاث فى صناعة الأفلام هى الكتابة والانتاج والاخراج وقد يقوم بهذه المهام شخص واحد أو اثنان أو ثلاثة أو أكثر وقد يكون هناك عدد من الكتاب أو منتجان ، ولكن يندر احتمال أن يقوم باخراج فيلم ناجح أكثر من مخرج واحد

ولنعد كشفاً بالنوعيات المختلفة كما يلي

- ١ - مخرج
- ٢ - منتج
- ٣ - منتج/مخرج
- ٤ - كاتب/مخرج
- ٥ - كاتب/منتج
- ٦ - كاتب/منتج/مخرج

ومن الواضح أنه قد يكون للشخص نفسه خبرات متنوعة فى عدد من هذه النوعيات

ويلزم للمخرج مثله مثل قائد السفينة الذى قد يتواجد معه صاحب السفينة على ظهرها أو قائد الأوركسترا الذى قد يكون بينه وبين

٤  
مؤلف الموسيقى تعاون وثيق ، يلزمه أن يتمتع بالمسئولية الكاملة عن عمله مهما تعدد رؤساؤه الذين يعمل لهم

ان التدخل المباشر فى مرحلة التصوير الفعلى للفيلم سوف يسبب كارثة مثلما يحدث عندما يعطى صاحب السفينة أوامر مضادة لأوامر القبطان أثناء حدوث العاصفة أو عندما يظهر مؤلف الموسيقى فجأة ممسكا بعصا قيادة أخرى منافسا قائد الأوركسترا أثناء عزف الكونسرت

ويقصر بعض المخرجين دائما والبعض الآخر أحيانا على مهمة المخرج فقط ، مثل قائد السفينة أو قائد الأوركسترا لقد اقتصرت مهمة الغالبية العظمى من مخرجى هوليوود حقيقة على هذه المهمة لسنوات عديدة أما مرحلة كتابة السيناريو فكان المنتجون هم الذين يسيطرون فيها على كاتبى السيناريو وفى مرحلة ما بعد التصوير كان المنتجون أيضا هم الذين يسيطرون على مركبى الفيلم فى مرحلة المونتاج وبذا يعملون المخرج كفى متخصص يقتصر عمله على مرحلة التصوير الفعلى للفيلم

وكان يحدث فى بعض الحالات أن يتم السماح للمخرج بالتواجد فى غرفة المونتاج لفترة محدودة نسبيا ولكن ما أن ينتهى من مرحلة « تركيب المخرج » حتى لا يصبح له الحق عن طريق العقد أو خلافه فى التظلم اذا ما وجد بعد ذلك أن « تركيب المنتج » قد أصبح مختلفا تماما ومازال هذا الوضع سائدا حتى يومنا هذا وان كان أقل حدة بما فى ذلك حالات الانتاج الدولى الضخم

ويمكننا أن نقول فى كلمات أخرى أن مهمة المخرج تختلف اذا ما كان هو المنتج فى الوقت نفسه

ويعتمد هذا الكتاب على آراء عدد من صانعى الأفلام ذوى الخبرة ويتضمن هذه الآراء بوفرة مستشهدا بها ولا يعود الاختلاف المتوقع بين هذه الآراء الى اختلاف شخصيات أصحابها فقط بل يعود أيضا الى نوع الخبرة الخاصة بكل منهم

وتعتمد أسس الأساليب الفنية لاجراء أى نوع من الأفلام السينمائية الناطقة على ما هو معروف بـ « السينما » الى حد كبير حيث أن السينما ظهرت ومازالت موجودة بيننا منذ مدة طويلة نسبيا ونجد بالتالى أن حصيلة المعرفة والخبرة المتاحة من خلالها أصبحت أكثر امتدادا

ونضجاً عن تلك التي بدأت تتجمع من الابتكارات الالكترونية « الحية »  
أو المعبأة على شرائط ، أو كاسيت »

ويمكن تطبيق أغلب أسس أساليب الإخراج الفنية على جميع وسائل  
التعبير السمعية البصرية أيا كانت طرق تسجيلها أو إرسالها أو توزيعها.  
ونجد من وجهة النظر الخلاقة أن الاختلاف بين أنواع مادة الموضوع أكثر  
أهمية من الاختلاف بين وسائل التسجيل والعرض أمام الجمهور وذلك  
بالرغم من أن الحجم والتكوين وظروف المشاهدة لدى المتفرجين يمكن أن  
تدخل في الاعتبار

إن الثغرة الواسعة التي كان يعتقد قصيرو النظر في وجودها في  
وقت ما بين السينما والتلفزيون تعود إلى أسباب تاريخية إلى حد ما  
لقد بدأت السينما صامتة ثم أضيف إليها الصوت ولكن الإذاعة كانت  
ناطقة ثم أضيفت إليها الصورة

وربما كان من السهل التنبؤ بأن كلا الوسيلتين سوف تقتربان  
تدريجياً من بعضهما في استخدامهما للغة الصورة والصوت لقد  
استفادت السينما من بعض التطورات الفنية التي توصل إليها  
التلفزيون ، ومن الأموال والثروات التي تدفقت من شبكات التلفزيون  
الضخمة إلى شركات الخدمة والتصنيع لقد أفادت معدات الإضاءة المتنقلة  
والتطورة وكذا معدات التصوير والمونتاج ، في صناعة الأفلام التسجيلية  
كما خدمت صانعي « السينما السريّة » بصفة خاصة

ونجد من ناحية أخرى أن صناعة السينما في هوليوود وفي العالم  
كله قد اتجهت كرد فعل تجاه التلفزيون إلى الإنتاج الأكبر والأوسع  
والأعلى صوتاً والأكثر ضخامة وهكذا قدمت لنا الأنظمة المختلفة التي  
تعتمد على فرد الصورة وعلى الشاشة العريضة بما في ذلك نظام سينما  
سكوب وبانافيزيون وأفلام ٧٠ مم والصوت المجسم وخلافه

وفي الوقت نفسه اتجهت صناعة التلفزيون - فيما عدا ما يتعلق  
بأحداث الرياضة والاحتفالات الرسمية والسياسية - إلى أن تتناسى  
ميزتها الأصلية وهي الإرسال الفوري ، حتى أصبحت كل مادتها الروائية  
وأغلب مادتها التسجيلية تسجل حالياً على فيلم أو على شريط مغناطيسي

وبما أن مونتاج الشرائط أصبح الآن متيسراً إلى حد كبير يفى بكله

الأغراض ، فقد ازدادت دراما التلفزيون واعماله الضخمة بعدا عن أساليب المسرح وقربا من أساليب السينما

ونجد من جهة أخرى حتى بالنسبة للبرامج التلفزيونية التي تستمر لمدة ساعة أو أكثر أن تكلفة الاستديو واجراء التدريبات بآلات التصوير مرتفعة جدا حتى أصبحت التدريبات على دراما التلفزيون تتم خارج المنظر لعدة أسابيع ثم يتم تسجيلها في يومين أو ثلاثة

ومازالت معدات المونتاج للتلفزيون الملون باهظة التكاليف ولهذا فان تخصيص وقت للمونتاج لاي مخرج محدود تماما بالرغم من أن هذه المعدات تقوم بكل الوظائف المماثلة لما يقوم به جهاز الطبع البصري

وبعض الأفلام التي تسجل فوتوغرافيا تتم أيضا باستخدام أساليب التلفزيون لقد أصبحت آلات التصوير السينمائي مزودة بنظام الشعاع الفاصل أو بغيره من الأنظمة التي تمكن من مسح صورة محدد الرؤية المنعكسة مسحا تلفزيونيا بحيث يمكن مشاهدتها على شاشات أجهزة المراقبة التلفزيونية وبحيث يمكن أيضا نقلها على شرائط لأغراض الاذاعة الفورية بعد التسجيل مباشرة أو غيرها من الأغراض

في مثل هذه الحالة يتم تصوير العمل بأسلوب التلفزيون مستخدمين طريقة آلات التصوير المتعددة ويتم مقدما تركيب ( مونتاج ) الفيلم عمليا بالانتقال من آلة تصوير الى أخرى أثناء التصوير والحل البديل هنا أن تدور آلات التصوير جميعها في نفس الوقت ثم يتم تركيب الفيلم بعد ذلك ويمكن استخدام إحدى هاتين الطريقتين حسبما يكون مناسباً لكل حالة معينة

وسوف يتم في المستقبل بطبيعة الحال تطبيق طرق أخرى للتسجيل، مثل الطريقة الالكترونية الحرارية

## ● الخلفية التاريخية

لقد اعتدنا في الثقافة الغربية على فكرة أن الانسان يقوم باسهامه الفردى في حصيله شخصيتنا الثقافية وانه لأمر طبيعي أن تجد تشابها جزئيا بين مهمة المخرج السينمائي ومهمة الفنانين الخلاقين الآخرين بالرغم من أن السينما شكل فني يعتمد الى حد كبير على تعاون جماعي وكان





سرقة القطار العظمى ١٩٠٣ ادوين بودتر

لهذه الفكرة منطقها الخاص في الأيام الأولى للسينما حين كانت أغلغ الابتكارات الفنية والتجديدات الحرفية ان لم تكن جميعها ثم جهود فردية وإذا استثنينا استخدام الصوت والألوان فإننا نجد أساسيات مفردات السينما الجمالية قد تم تدوينها قبل ١٩٢٠ من خلا جهود رجال ذوى قدرات خارقة من ميليس الى جريفيث ومه بلغت الأنظار أننا نجد خلال العشرة سنوات الأولى لتطور السينما الاتجاهين السائدين فى التصور الخلاق كما نجدهما فى الاشكال الفنية الأخرى وهما الكلاسيكية والرومانسية قد ثبت وجودهما فى أعما بودتر و ميليس على التوالى وفى فيلم « سرقة القطار العظمى » أوضح بودتر قدرته على تحليل مشهد من الحركة الى مكوناته السردية المنطقية كان فى امكانه أن يصور هذه المكونات وأن يضمها معا لكى يخلق منها علاقة صورة/زمن خاصة بها كان فى امكانه أن يحلل المكان داخا الصورة وأن يربط بين عناصره فى العمق وكان فى امكانه أيضا أ



رحلة داخل الأدب ١٨٠٢ جويل ميليس

ربط الصور المنفصلة ببعضها البعض للوصول الى التتابع المحارب في  
لزمان والمكان والاحساس كما يمكن القول بأن بورتر هو مؤسس  
لشكل السردى حيث أنه كان أول من استخدم عددا من التجارب  
لتى أصبحت بعد ذلك تقاليد ثابتة فى السينما الروائية تجارب  
مازالت تعتبر ضرورية حتى اليوم لكى يفهم المتفرجون أى مشهد سردى  
حدث ما

ما ميليس الرومانسى فكان له مدخل آخر الى الفيلم يختلف  
ختلافا جذريا مدخل مازال الى اليوم بالرغم من الاختلاف فى التصور  
تمثل فى أعمال عديد من صانعى الأفلام الشبان المستقلين لم يكن  
يليس يهتم كثيرا بالجانب السردى بقدر اهتمامه بالصورة ذات البعدين  
الى الشاشة كان يرغب فى خلق متعة فورية باستخدام متغيرات من  
صور سريالية ( ما فوق الواقع ) دون أى تظاهر بمحاولة خلق الايهام  
الحيز ذى الأبعاد الثلاثة وكان أسلوبه مستمدا بطبيعة الحال من تصور

المسرح ومن العروض الجانبية ولكن اهتمامه بالصور ذات المستوى اله من الابتكار والتي كان يستخدمها لاثارة أحاسيس مشاهديه هو ال مهد الطريق أمام صانعي أفلام آخرين من بعده وان تباين أسلوبهم مثل بنويل في المرحلة المبكرة وبرجيتان في المرحلة المتوسطة وفيليب في المرحلة الأخيرة اذا اكتفينا بذكر ثلاثة فقط

ونجد من ناحية أخرى أن جريفيث قد كشف عام ١٩١٢ في فيا المذبحة » عن مدى ما تعلمه من بورتر كما أقام الدليل بكل وضو عن مدى قدرته شخصيا على الاضافة لتعريف ما هي الأفلام السينمائية ان تناوله للحيز بكل عمقه وخاصة في مشهد المذبحة يوضح لنا كيف يمكن لآلة التصوير ان تكون سلسلة ومعبرة

« المذبحة ١٩١٢ د و جريفيث »



وبحلول عام ١٩٢٠ كان الاندفاع نحو الخلق والابداع فى السينما  
لأمريكية قد وصل الى مداه وأصبحت الاستديوهات راضية بما وصلت  
ليه من صيغة سرد أساسية توصلت اليها المرحلة الأولى للسينما مع  
ضافة مضمون سبيل الاستيعاب يتمتع بالصحة التجارية الى حد كبير  
فى هذه الفترة من ازدهار امبراطوريات الاستديوهات الضخمة وشبكات  
لتوزيع السيطرة انكمشت مهمة المخرج لأن مجال الانتاج وظروفه  
صبحت تعنى وجود جيل جديد من الحرفيين المهرة الذين يقومون بأغلب  
لعمل الذى كان من المعتاد أن يؤديه المخرج وأصبح عدد قليل من  
لمخرجين العظام هم الذين يمكنهم أن يعملوا متمتعين بمثل الحرية التى  
تمتع بها فلاهرتى أو جريرسون ، وحتى فلاهرتى وجد أنه من المستحيل  
ن يحافظ على موقفه الشخصى من مضمون أفلامه عندما انخرط فى وضع  
لاستديوهات

نانوك من اهل الشمال ١٩٢٢ روبرت فلاهرتى





• نابليون ١٨٢٧ قبل جانس أحد ادعاب التجارب والتجديدين العظماء - ١٨٢٧  
استخدام جانس للنباتات النسيجة الى ثلاثة اجزاء سانية لفكرة السيزوما بأكثر من عشرين  
عاما الا ان صناعة السيتما لم تكن مستعدة وأنتج للمديد من افكاره المبكرة ، ولم يتم  
الاعتراف بأهمية جانس كمجدد الا في السنوات الاخيرة

وربما كان أعظم مبتدعى العشرينيات هو المخرج الفرنسي **آبل جانس** الذى قدم للعالم فى فيلمه « **نابوليون** » أول عمل يتم عرضه على ثلاث شاشات متلاصقة بوقع مرئى لا نظير له . ان عدم الاهتمام بهذا المخرج فى أمريكا الشمالية مثلما تم مع **فيجو** أيضا قد يعود الى حقيقة أن أغلب مشاهدى السينما فى العالم قد تعودوا فى ذلك الحين على السرد السريع للأحداث ، وليس على التصور المعبر والملاحظات المدققة التى تميزت بها المدرسة الأوروبية . وكان أحد التطورات الأخرى فى السينما الأوروبية خلال العشرينيات هو ازدياد أهمية تركيب ( مونتاج ) الفيلم . انها لمغالطة واضحة يشترك فيها عدد من الكتاب الأمريكيين عندما يدعون أن فترة العشرينيات كانت فترة راحة فيما يتعلق بأساليب الحرفة . ان العلاقة بين المخرج ومركب الفيلم ( المونتير ) والتى كانت دعامة أساسية فى السينما فى بريطانيا وفى غيرها من دول أوروبا تعتمد أساسا على جهود **أيزنشتاين** . ولا يمكن لأحد أن ينكر أن تطور المونتاج الحلاق يعتبر تقدما حريا على قدر كبير من الحيوية

وفى ذلك الوقت فى هولبود ( وقد يسرى هذا حتى وقتنا الحالى ) كان المخرج يصور كل لقطة من كل زاوية ممكنة معتمدا على نظرية أنه عندما يضع كل هذه الكمية بين يدي مركب الفيلم فانه فى أغلب الأمر لابد وأن يحصل على شئ مفيد منها . لم تكن فكرة « توقع » المخرج لمرحلة التركيب مقدما أو فكرة « التركيب المسبق » قد ظهرت على الإطلاق . كان بعيدا عن التصور الأمريكى أن يكون لدى السينمائي فكرة فى ذهنه عن كيف يمكن أن تقطع لقطة مع لقطة أخرى لكى تخلق علاقة مرئية ، أكثر منها سردية . بالرغم من أن أغلب المخرجين الآن يدعمون فكرة « التركيب المسبق » ولو فى صيغة معدلة

ولكن هولبود - داخل اطار هذه النوعية التى خلقتها من الأفلام - قد أنتجت أفلاما على قدر عال من التفوق الحرفى والفنى بالرغم من أن مضمون عدد كبير من هذه الأفلام لا يثير الاهتمام ولا يقدم جديدا ويقع تحت وطأة الاكليسيات المحفوظة . أما المخرجون العظام القلائل فى الثلاثينيات والأربعينيات ومن بينهم **هيوستون** و **هوكس** فقد تمكنوا من استغلال سيطرتهم التامة على أساليب الحرفة كوسيلة لتقديم رؤياهم الخاصة

وشهدت السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية تدهور سينما



الجمهور العريضة لصالح التلفزيون وما زالت صناعة السينما تعاني من هذه الأزمة وكان على أصحاب المصالح التجارية أن يواجهوا هذه الأزمة حتى يحافظوا على امبراطورياتهم التي كونوها في العشرينات والثلاثينات وحتى يستعيدوا بسرعة جماهير المتفرجين داخل دور العرض وكان أن بدأوا أولا باستخدام شاشات عرض وأعرض ثم قدموا في أفلامهم بعد ذلك العنف الصارخ دون أى تحفظ وأخيرا قدموا المزيد والمزيد من الجنس وخلال هذه الفترة شب جيل جديد يدرك أن وسيلة التعبير المرئية الالكترونية هي احدى مظاهر حياته الواضحة ان وسيلة التعبير هذه لا تحمل أى قيمة جديدة بالنسبة لهؤلاء الشبان كما أن قيمتها الترفيهية ضئيلة انهم ينظرون الى هذه الوسيلة كجزء من الشكل العام كجزء من تحديد وتوضيح وجودهم ان الفيلسوف والتلفزيون بالنسبة للمخرج الشاب هما الوسيلة التي يمكنه عن طريقها أن يصل الى فهم للحقائق العظيمة للانسانية جمعاء فى كل أنحاء العالم ويمكنه باستخدام هذه الوسيلة بهدف الابداع أن يضيف الى نوعية الحياة التي يحياها الناس من حوله

ونجد فى أغلب فنون الابداع أن العمل الفنى الناتج سواء كان رسما أم شعرا أم موسيقى أم نحتا هو حصيلة جهد شخص واحد وغالبا ما يدعوه مزاجه الخاص لأن ينتج فى مرسوم أو ستيديو منعزل وقد يحدث فى الواقع أنه قد يفضل أن يمضى أغلب حياته بعيدا عن زملائه فى الانسانية ويلزمه بطبيعة الحال أن تكون مواده الخام فى متناول يده ، وسواء كان رافائيل أو سيزان فان قراراته تعتمد عليه شخصا دون أى شك أنه يمضى حياته كلها فى تطوير حساسيته الفريدة وبصرف النظر عن مدى تفوقه الحرفى فان نوعية رؤياه الداخلية هي التي ستقوده اما الى العظمة واما الى النسيان

وتتوقف المهارات التي يلزم الفنان أن يطورها وينميها على طاقاته الكامنة المتأصلة فيه الى حد كبير على الرسام أن يتوفر لديه احساس باللون وبالنسيج وبالبنا والايقاع وعلى الموسيقار ان يدرك النوعيات المماثلة فى الصياغة الموسيقية ويلزم أن يتوفر للكاتب نوع خاص به من الحساسية تجاه بيئته وأن تنفذ رؤياه الى ما وراء ما يمليه تركيب الكلمات فى جمل

وبينما يتطلب الامر فى أى عمل فنى أن يتوفر لكل صاحب مهنة

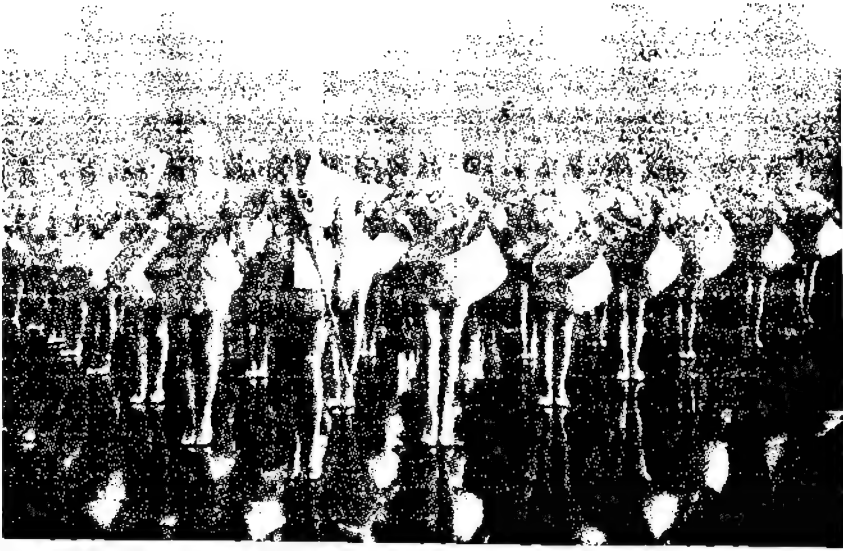
طموح قدر من المهارة فى الناحية الآلية نجد أنه من الصعب الفصل بين المهارات المكتسبة والمهارات الموروثة بعض المهارات يمكن اكتسابها بنجاح ، وبعضها الآخر من المستحيل اكتسابها بالتعليم ما لم تكن متوفرة أصلا فى الفنان ولكنها راقدة فى انتظار من يوقظها

وفى آخر هذا التحليل قد نجد أن توفر الشخصية هو ألزم ما يحتاجه الفنان الشخصية التى تتميز بدافع شديد لا يقاوم للخلق والإبداع والتى تتغلب فى سبيل ذلك على المشاكل المتعددة التى قد تظهر لتعوق التعبير الفنى

### ❶ مكانة التكنيك

يشعر عدد كبير من الشبان بأن الفيلم هو وسيلتهم الطبيعية للتعبير أكثر من الكتابة أو الفنون المرئية التقليدية إلا أن المشاكل التكنيكية المرتبطة بالشكل السينمائى تبدو وكأنه لا يمكن تخطيها والتمكن منها هناك جامعات ترقد فيها الآلات والمعدات القيمة دون أن يمسسها أحد بالكاد وهناك فى الوقت نفسه طلبة عديدون يتوقون الى الارتباط بالأفلام وأحد تفسيرات هذه الظاهرة هو عدم القدرة على التفاهم والتوافق مع تكنولوجيا صناعة الأفلام ومن الاحتمالات الأخرى أن الطلبة الذين لم يستغلوا فرصة استخدام المعدات ليس لديهم ما يقولونه حقيقة ولا ينظر عدد من المخرجين المحترفين فى صناعة السينما الى أنفسهم على أنهم متخصصون فى دقائق الحرفة أى التفاصيل التكنيكية ومازال الاتجاه السائد هو التقليل من أهمية التكنيك

من المفيد أن تكون لديك معرفة تكنيكية أى بدقائق الحرفة وأساليبها ولكن اذا زاد هذا عن حده قد يكون خطرا من الخطر فعلا أن تعطى وزنا أكثر مما يجب للتفاصيل الحرفية فى صناعة الأفلام لأنك تكون بهذا كمن يضع العربة أمام الحصان والقاعدة أن دقائق الحرفة فى صناعة الأفلام هى الآلات التى تستخدمها ومن المعترف به أنه يجب عليك أن تعرف تماما كيف تستخدم هذه الآلات ولكن غالبا ما تسيطر الآلات وينجذب صانعو الأفلام الشبان الى الامكانيات الحرفية حتى يفقدوا عقولهم من الناحية التكنيكية انهم ينسون أن الأكثر أهمية هو أن



الباحثون عن الذهب ١٩٣٧ لويد بيكون وتدين نوعية الأفلام الاستعراضية الأمريكية  
المصنوعة الى حد كبير للجهود المشتركة بين باسبي بيركل ولويد بيكون

يستخدموا دقائق الحرفة التكنيك كشيء في خدمتهم لكي يحققوا  
شيئا عن اعتبارها موجودة كفاية في حد ذاتها ان المهم هو النمو  
العضوى المتناسق للفكرة والآلات موجودة لتساعدك على تحقيق تلك  
الفكرة على المرء ان يفكر وأن يتصور قبل أن يهتم بالأشياء الصغيرة ،  
( وولف ريللا )

وهناك تعليق يثير الاهتمام قاله يرجى سكوليموفسكى خريج  
مدرسة الفيلم في وودج ببولندا عن عمله حتى مرحلة اخراج فيلم  
الطرف العميق يوضح الى أى مدى يمكن أن تسيطر أساليب  
الحرفة - التكنيك - على المخرج الشاب

• توجد في أعمال الميكرة لقطات تتمتع بالصفة السينمائية الى حد  
كبير ولكنها كانت لمجرد استعراض التكنيك كانت هناك في فيلم



انتصار سهل ١٩٦٥ يرجى سكوليموفسكى

« انتصار سهل » بعض اللقطات التى تمتد كل منها سبع أو ثمان دقائق وتحرك أثناءها آلة التصوير خلال المكان ومع تغيير سرعة التصوير لمجرد أننى كنت مفتونا باستخدام آلة التصوير . كنت من الناحية العقلية مازلت طالبا فى مدرسة الفيلم وكانت آلة التصوير شيئا أسكرنى حتى الثمالة ،

وكانت صناعة الأفلام قادرة على استيعاب بعض المخرجين الذين أثبتوا وجودهم فى وسائل أخرى للتعبير خاصة فى المسرح وأخيرا فى التلفزيون وكان هؤلاء متمكنين بكل وضوح من النواحي الآلية لنوع معين من الإنتاج ولكن ليس من تكتيك صناعة السينما

عندما بدأت لأول مرة فى قديم الزمان دخل عدد من مخرجى المسرح صناعة السينما دون أن يعرفوا قدرها كافيا فى الواقع عن تكتيك السينما أو عن النواحي الآلية فى صناعة الأفلام لقد قمت أنا على

سبيل المثال ، يعمل عدد من الأفلام التعليمية تم تجميعها من أفلام روائية موجودة أصلا وبذا تعلمت شيئا عن التركيب ( المونتاج ) كما عملت بعض الأفلام التسجيلية والاعلانات التجارية وبعض الأفلام القصيرة قبل أن أبدأ أى فيلم روائى طويل . وهكذا كنت أعرف قليلا عن بعض الأشياء لا أكثر . وكان من الممكن أن يقوم الفنيون بتغطية أى نقص لدى هؤلاء المخرجين لأن هوليوود كانت تريد الأشخاص الذين يمكنهم أن يتعاملوا مع الممثلين أو لأن هوليوود كانت تريد الأشخاص ذوى الصيت الواسع فى الإذاعة ، ( جوزيف لوزى )

### ❁ الفيلم والتمويل

تسمى عملية تقدير تكاليف أى فيلم بـ وضع الميزانية ، وهى بالنسبة للفيلم الروائى الضخم مهمة تتطلب خبرة عالية كما تتطلب الاستعانة بمحاسب انتاج خبير أو مدير للانتاج

والمشكلة الأساسية التى تواجه المخرج الشاب عند تقدير تكاليف فيلمه هى خطورة أن يخس تقدير النقود التى يلزمه أن يتفقها بعد أن ينتهى من التصوير . لم يكتب لكثير من الأفلام التى تسمى بالأفلام التجريبية أن ترى النور لأن الاعتمادات المالية المخصصة لها كانت تنضب قبل أن يتمكن أحد من تغطية تكاليف ضروريات ما بعد التنفيذ

كما نجد فى الوقت نفسه أن الممولين الذين تنقصهم الخبرة والذين غالبا ما يدعمون سينمائيين تنقصهم الخبرة أيضا لا يدركون كم تكلفهم تكملة فيلم الى آخر مراحلهم . انهم غالبا ما يميلون الى الاعتقاد بأنه بمجرد توريد النقود لشراء الفيلم الخام وتغطية تكاليف التحميص والطبع مع دفع المصاريف الجارية والمرتببات عن مرحلة التصوير فانهم يكونون قد قاموا بكل ما هو مطلوب منهم

وتزداد خطورة هذه المشكلة كلما كان تنفيذ الافلام سيئم خارج ستديو مستقر فى أموره . ان أغلب تكاليف الانهاء والتشطيب تدخل ضمن نوع ما من الصفقة الشاملة ، التى يتفق عليها الموزع الكبير مع الاستديو الكبير . وعندما يكون المطلوب هو تأجير غرف المونتاج وقاعات تسجيل الصوت بعد انتهاء التصوير وقاعات تسجيل الموسيقى وما الى

ذلك كل منها على انفراد فان التكاليف تزيد نسبيا ويكون من الصعب تقديرها

وفي الوقت نفسه يجب أن يدرك المرء ما وراء التسهيلات «الرخيصة». قد يحصل الانتاج مثلا على تسهيلات لتسجيل الصوت من شركة ما بنصف التكلفة عن كل ساعة عما تعرضه شركة أخرى وإذا كانت الشركة الأولى غير كفء وأجهزتها لا تقى بالمطلوب فقد يزداد الوقت الى ثلاثة أضعاف المدة الكافية أصلا لانتهاء المهمة وتكون النتيجة أقل بكثير من حيث الجودة مما يمكن الحصول عليه من الشركة «الأغلى»

ولكن العقبة الأولى التي تواجه السينمائي هي الحصول على المال الكافى لتغطية التكاليف خلال مرحلة التحضير

وغالبا ما يضطر المتسدى ( ما لم يكن له عم على قدر كاف من الثراء ) الى اجتياز هذه المرحلة بدون ميزانية أو بميزانية واهية جدا وذلك بأن يستقل طاقاته هو وطاقاته أصدقائه ولا يتطلب هذا منه ثقة هائلة بالموضوع فقط بل يتطلب أيضا أن تكون لديه الموهبة لكي يوحى بجزء من هذه الثقة الى الآخرين وسوف تيسر الأمور أمامه إذا كان قادرا على تقديم السيناريو مصحوبا بالميزانية والجدول الزمنى للتنفيذ بوضوح ومكتوب على الآلة الكاتبة وبأسلوب رجال الأعمال

ولا يمكن تفادى الأسعار المرتفعة نسبيا للانتاج وعلى المخرج اذا أن يكون له عقل صالح لإدارة الأعمال حتى يساير هذه الظروف وإذا كان يعمل لحساب ستديو تجارى فان مسؤوليته الأولى أن يكون أدراكه اعنى شخصيا بل تكون خيال المنتجين الذين سيكون كل همهم أن يقدم لهم سلعة يمكن بيعها دون أن يتخطى الميزانية أما اذا كان المخرج يعمل لحسابه هو كسينمائي خاص فما لم يكن مستعدا لكي يتفق مبالغ طائلة على الفيلم الخام والمعدات فعليه أن يبحث بنفسه عن سوق خاص لتسويق فيلمه قد تكون هذه مهمة موحدة من حيث عدة اعتبارات أكثر مما فى حالة العمل لحساب ستديو سينمائي وفى كلا الحالتين سيجد المخرج نفسه متورطا فى شئون التمويل ان صورة صانع الأفلام الذى يتضور جوعا فى حجرة تحت السقف العلوى المائل هى مجرد تخريف رومانسى مثل صورة الرسام الذى يعيش مضطرا فى فقر مدقع لا يوجد الآن رسام ناجح تعوزه الحاسة التجارية الموفقة





کرومویل ۱۹۷۰ کین هیوز



• کیف کسیت ارب ۱۹۶۷ ویتنام لیستر

والقدرة على أن يبيع أعماله والمخرج الشاب الذى يمكنه أن يقدم أفلاما على مستوى حرفى سليم وأن يستحوذ على انتباه المتفرجين يمكنه أن يجد التمويل اللازم اذا ما أعطى الأمر الوقت الكافى له

ان اعداد الفيلم يستغرق كمية هائلة من الوقت أكثر كثيرا مما يستغرقه تصويره وينقضى جانب كبير من هذا الوقت فى ملاحظات غير خلاقة ، مادمت مكلفا بتدبير التمويل قبل أن تنهك فى تطوير السيناريو لا يمكنك فى الواقع أن تسترسل فى مراحل كتابة السيناريو الا عندما تتأكد من أنك سوف تصنع الفيلم لقد أخذت مهمة اعداد الأفلام تزداد صعوبة من حين لآخر واذا كانت هذه المهمة شاقة بالنسبة لأشخاص لهم مكانتهم المعروفة مثل كين هيووز وريتشارد ليستر ، يمكنك اذن ان تقدر كم هى شاقة بالنسبة لمخرج أصغر شأنًا ان شخصا مثل هيووز يظل يحمل الفكرة فى رأسه سنوات عديدة قبل أن ينتهى به الأمر الى تنفيذها لقد استمر هيووز يأمل فى تنفيذ فيلم « غرومبول » لمدة ست سنوات قبل أن يصل الى إثارة اهتمام شخص ما يتضح من هذا أن قدرا كبيرا من وقت المخرج ينقضى فى محاولة اقناع أشخاص آخرين يجلسون الى مكائهم بأنهم يجب أن يتبعوا له أن يصنع الفيلم الذى يريده «  
( سيدنى كول )

على المخرج الناجح أن يحافظ على تكامله الفنى فى نفس الوقت الذى يحاول فيه أن يقوم بمهمة أقرب ما تكون الى المكر والتحايل انه تركيبة عجيبية من الاحساسات الفنية والتجارية فى وقت واحد لقد فطنت صناعة الأفلام الى طبيعتها المزدوجة منذ الأيام الأولى عندما انتصر انشاء الاستديوهات الكبيرة على الطاقات الفنية والتجارية المحدودة لأى فرد أو حتى لأى وحدة انتاج صغيرة انها حقيقة مؤسفة أن ذلك التزاوج بين الصينة الفنية والاساليب الصناعية للانتاج لم يستفد منه عمالقة الفن فى ذلك الوقت الا قليلا لقد سار جريفيث فى انحدار طويل بعد أن كان عبقرى السينما الامريكية وصاحب الابتكارات العظيمة وأصبح عدد صانعى الأفلام الذين يمكنهم أن يقدموا أفلاما لها قيمة باقية قليلا جدا بالرغم من أن عددا منهم اظهر عبقرية خاصة فى التغلب على الامكانيات التكنيكية المحدودة التى كانت تفرضها الاستديوهات أو صناعة الأفلام ذات الجاذبية الثقافية الفورية على الجماهير

ولا مبرر هنا لمناقشة ما اذا كان للمصالح التجارية القوية التي حددت للأفلام السينمائية مسارها تأثير مفيد أم ضار لقد جندت هذه الصناعة رجالا كانت تتوقع منهم تنمية مصالحها التجارية ومن ضمن الحظ أن بعضهم كان قادرا على تقديم أفلام رائعة كما جمعت صناعة السينما جيشا هائلا من الفنانين والحرفيين كان من الضروري في ذلك الوقت لاستخدام المعدات الثقيلة أما الآن فيلزم عدد قليل منهم حيث أصبحت المعدات الحديثة أسهل في الحمل وبقي عدد الفنانين كما هو ولكن للأسف لم يستمر حجم العمل على ما كان عليه ان البطالة تصل الى حوالى ٥٠ فى المائة تزيد عنها أحيانا وتقل أحيانا أخرى وذلك فى الولايات المتحدة وفى بريطانيا وبطبيعة الحال يتجه ولاء الاتحادات والتقابات الى أعضائها وبالتالي يحددون أو يمنعون دخول أعضاء جدد الى هذه الصناعة وبذا أصبحت المشكلة المباشرة والعملية أمام صانعي الأفلام الشباب هي كيف يعثر كل منهم على وسيلة فعلية لصناعة الأفلام هذه القضية تواجه أيضا عددا من المخرجين ذوى المكانة المعترف بها وأحد هؤلاء هو جوزيف لوزى

لا أعرف ماذا أقول للشباب لأننى لا أعرف كيف يبدأون هذه بالنسبة لى هي أصعب مشكلة ولا أقصد كيف يبدأون الاخراج لأن أكثرهم على جانب كبير من الموهبة ولكننى أتعجب كيف سيحصلون على فرصة البدء فى هذا الوضع السيء ولو حتى تحت التمرين هناك كثير من الشباب الذين يعرفون الكثير عن الأفلام ولكن لا توجد أمامهم أى فرصة للبدء على الإطلاق لقد تعرفت على عدد كبير من الأشخاص الموهوبين الذين لن يدخلوا صناعة السينما ولا حتى السينما السرية الا اذا عاشوا على الكفاف لعدة سنوات وشقوا طريقهم بكل كفاح

والمعضلة الأساسية أمام صانع الفيلم الشاب هي كيف يستمر فى الوجود فى هذا الوضع الراهن ان محاولته العمل مع مخرج له مكانته داخل الصناعة تعد مستحيلة بسبب قيود الاتحادات والحقيقة أن عدد الأفلام التى يتم تنفيذها حاليا قليل نسبيا وأن يصبح السينمائى مستقلا هي فكرة جيدة ولكنها غير عملية ما لم يكن ميسورا له الحصول على معدات من الدرجة الأولى وله حساب واف فى أحد البنوك

## ● التعاون

من المعتاد هذه الأيام الإشارة الى مخرجى الأفلام باصطلاح « صانعى الأفلام » وهذا الاصطلاح يعبر عن مهمة المخرج كمؤلف كما يوحى وراء هذا بمهمة متغيرة فى مواجهة النواحي الفنية والآلية فى جميع مراحل الانتاج كما يوحى هذا الاصطلاح أيضا بعلاقة حميمة واتصال أليف مع كل الفنانين الذين يعملون فى وحدة انتاج الفيلم والعمليات الفنية المرتبطة به وبالرغم من أنه من الممكن فعلا لمخرج محدود الخبرة بالإساليب الأساسية لحرفة انتاج الأفلام أن يخرج بنجاح فى ظروف الاستديوهات المستقرة ( بشرط أن يكون لديه ما يقوله بطبيعة الحال ) فإن الاتجاه الآن أن المخرجين يريدون أن يكونوا أكثر علما بالنواحي الفنية لجميع عمليات الانتاج حتى أعضاء المدرسة المعترف بمكانتها من أمثال جوزيف لوزى يقدرون قيمة المساعدة والتعاون مع متخصصين والتي غالبا ما تنبر المشاكل مع الاتحادات المختصة وأحد الصفات الأساسية فى المخرج الجيد أن يكون متعاوناً « ناجحاً مهما كانت ظروف عمله وإذا كان الفيلم قد تم تصويره فى ذهن المخرج فإن أولئك الذين عليه أن يعمل معهم إما أن يضيفوا الى تطوير الفكرة ونموها وإما أن يجعلوا من حياته جحيماً ويرى جون شليسنجر أن هذه من أخطر مشاكل المخرج

أهم صعوبة أمام أى صانع أفلام هى أن يتعلم كيف يحافظ على الهدف الاصلى لفكرته وأن يتمكن من نقلها الى الفيلم خلال التعاون الذى لا مفر منه مع مجموعة من الناس وتتضمن هذه المجموعة رجال المكتب الاول والرجال المسئولين عن الاشراف على الانتاج والممثلين والفنيين انهم جميعا يشكلون نوعيات مختلفة تلزم لكل منها معاملة مختلفة والأمر بطبيعة الحال أسهل فى حالة وحدات العمل الصغيرة وربما فى الأفلام التسجيلية وهى الطريق الذى بدأت منه ان التعامل مع طاقم يتكون من أربعة رجال أسهل منه مع طاقم من ثلاثين رجلاً ان المشكلة التى ألتقى بها دائماً هى تجنب أن تدع مشاكل الناس حولك تؤثر عليك بالقدر الذى يجعلك تغير ما كنت تنوى أن تفعله من المهم جداً ان تتعلم كيف تقاوم هذه الضغوط »

ومادام المرء مدركاً لهذه الخطورة فمن الضروري أيضاً أن يقدر الاسهام الذى يمكن لكل فرد من أفراد الوحدة أن يقدمه للعمل ككل

يجب عليك كمخرج أن تشرك كل شخص فى عملية الخلق والابداع ويمكننا أن نقول أن آلة التصوير هى قلمك يجب أن تعرف تماما ما تريد ( والفنيون يحبون أن يعملوا مع المخرج الذى يعرف بالضبط ما يريد ) ولكنك تحصل على المزيد من ابداع الناس ببث روح التعاون أكثر مما تحصل عليه بفضل الأساليب الدكتاتورية «  
( سيدنى كوك )

لا يوجد ما هو أسوأ من وجود دكتاتور كامل فى موقع التصوير ولم يسبق لى أن قمت بهذا الدور لأننى أجد دائما أن روح التعاون هى الحل الصحيح ان السينما أساسا عبارة عن وسيلة تعبير تعاونية «  
( جون شليسنجر )

وبعد أن يستقر المخرج على وضع آلة التصوير يمكنه أن يطلب النصيحة ممن حوله لمساعدته على الوصول الى التأثير الذى يريده وعليه فى الوقت نفسه ألا يعطى احساسا بأنه غير متأكد مما يريد

لا تذهب أبدا الى المصور لتقول له ما رأيك يا جورج هل نجعل الاضاءة من الطبقة المنخفضة أم من الطبقة العالية ؟ هل يجب أن يرقد الممثل أم يظل واقفا ؟ « ان فعلت ذلك فقد انتهى أمرك فورا لأن كل شخص سيحاول أن يسيطر على الموقف عندئذ هناك مخرج واحد فقط وكلما شعر من حولك أنك المخرج الذى يعرف ما يريده كلما أمكنك أن تشرك الآخرين معك فى عملية الابداع « ( جيم كلارك )

هناك أوقات تصبح فيها أى محاولة لتغطية العجز الفنى عند المرء ذات نتائج وخيمة

عرفت ذات مرة مخرجا مسرحيا ذهب الى هوليوود فى مهمة ضخمة وكنا نستخدم آلات تصوير ماركة ميتشيل وكان علينا أن نحرك شيئا فيها لكي نرى المنظر عندما ننظر خلالها وفى أثناء التصوير الفعلى كنا نحرك نفس الشيء فلا يمكننا أن نرى من خلال الفيلم الا اذا ضبطنا الرؤية من حيث المرايا المركبة بداخله لكي نحصل على الصورة وأنا دائما أراجع كل لقطة بدون استثناء وإذا لم يقم المصور بتحريك ذلك الشيء فانك لن ترى شيئا عندما ننظر خلال ذلك الثقب ( يمكنك أن ترى خلال محدد الرؤية ولكن النتيجة ليست دقيقة ) وكان هذا المخرج بالذات لا يعترف بأنه لا يعرف شيئا عن السينما ، ولم يكن طاقم

الفنيين يحبونه على الإطلاق وفي أول يوم جلس وقال انه يريد ان يراجع كل زاوية تصوير وكانت تبدو عليه الجراءة والوقاحة فلم يحرك المصور ذلك الشئ، وكان كل الموجودين في مكان التصوير يعرفون تماما أن المخرج كان ينظر من خلال ثقب لا يمكن أن يرى شيئا خلاله ولم يقل المخرج أى شئ، ولم يسأل لماذا لم ير شيئا وانما قال بكل بساطة « هذا جيد » واستمر طوال تنفيذ الفيلم ينظر خلال ثقب لا يتيح له أى رؤية ولم يطلب منه أحد بعد ذلك أن يخرج فيلما ثانيا وأصبح بعد ذلك أضحوكة هوليوود « ( جوزيف لوزى )

ان الاخراج الناجح عبارة عن موقف ذهنى ولا توجد قاعدة توضح للمخرج كيف يتعامل مع الناس

« ان الاخراج يعتمد على ٦٠ فى المائة لباقه وحسن تدبير وعلى فى المائة خبرة ودراية ان كمية القدرة والموهبة المطلوب توفرها لكى تخرج لقطة أو فيلما بأكمله ترتبط الى حد ما بالاحساس الذى يمكنك أن تخلقه فى مكان التصوير وأن تنقله الى كل من حولك انهم محترفون الى حد كبير ويتقاضون أجورا مرتفعة وأكثرهم يتميز بخبرة طويلة واذا أردت منهم المساعدة فهذا هو سبب وجودهم فى هذا المكان اننا جميعا نحتاج لمساعدة فى وقت أو آخر « ( جيم كلارك )



## التحضير

« تنحصر أغلب نقط الضعف عند المخرج الشاب بالنسبة لجميع نواحي انتاج الفيلم السينمائي في أنه لا يكون مستقر الرأي بانقدر الكافى فى مرحلة التحضير التى تسبق وقت التصوير وكما هو الحال فى محاولة أى عمل خلاق أرى أن يكون الشخص فى مستهل العمل متأكدا تماما مما ينوى أن يفعله ثم يبحث بعد ذلك عن أكثر طريقة فعالة لتنفيذه » (ريللا )

ان تطوير السيناريو وهو ما سنناقشه بالكامل فى الفصل التالى ، هو مفتاح تحضير أى موضوع للتصوير ولكن هناك أيضا عدة أنشطة أخرى حيوية فى مرحلة التخطيط يجب أن يوليها المخرج حقها الوافى من الوقت والجهد وحتى فى حالة التنظيمات الكبيرة كما فى شركات التليفزيون فلا يمكن للمخرج أن يترك هذه النواحي من صناعة الفيلم للأقسام المختصة وفى أيامنا هذه لا يحتمل أن يجد المخرج الشاب سواء كان مقدما على عمل فيلم روائى أو تسجيلى أى هيئة تدعمه ، خاصة فى مراحل العمل المبكرة وقد لا يجد حتى مكتبا يعمل فيه .

ويتكون فريق التخطيط الأولى عادة من المنتج والمخرج وينضم اليهم فى حالة الأفلام الروائية المدير الفنى ( مصمم المناظر ) وإذا كان شخص واحد ينوى أن يتولى مهمة الانتاج والاخراج فان موقفه يصبح

أكثر صعوبة حقيقة وعليه ان كان حكيما أن يستعين بمدير انتاج يمكنه الاعتماد عليه بمجرد سماح الميزانية بذلك

وأيا كانت الحال فعلى الفريق أن يستخدم سكرتيرا ذا خبرة ( أو سكرتيرة ) من مرحلة مبكرة جدا لكي يتولى كتابة السيناريو على الآلة الكاتبة ويتحمل العبء المتزايد من المكالمات التليفونية والمراسلات وخلافه

والأنشطة التحضيرية الرئيسية بخلاف اعداد السيناريو هي وضع الميزانية ( تقدير التكاليف ) الجداول الزمنية ( برنامج ترتيب التصوير للفيلم كله ) استكمال الفريق ( التعاقد مع الفنانين ) توزيع الأدوار ( التعاقد مع الممثلين ) تحضير خلفيات الفيلم ( البحث عن أماكن التصوير الخارجى وتدريب تأجيرها أو الحصول على تصاريح للتصوير بداخلها ، وتصميم الملابس والحصول على مكملات المناظر (الاكسسوارات) وتأجير الاستديو وتصميم المناظر (

## ● نسبة التصوير

نسبة التصوير هي النسبة بين كمية الفيلم الخام المستخدم فى تصوير الفيلم وطول الفيلم فى صورته النهائية عند تسليمه للتوزيع

فمثلا اذا خصص لمخرج ٤٠ قدم ( أى حوالى ١٢ متر ) من الفيلم الخام من مقاس ٣٥ مم لفيلم يستغرق عرضه ساعة ونصف الساعة فان النسبة تصبح ٥ ١ ( لأن كل ٩٠ قدم من الفيلم الخام مقاس ٣٥ مم = دقيقة واحدة بالضبط فتكون كل كمية الفيلم الخام معادلة لحوالى ٤٥٠ دقيقة ومدة العرض النهائية ٩٠ دقيقة )

وفى أغلب الأفلام الروائية حيث يتم التفاوض على ضمانات انهاء الفيلم غالبا ما يتضمن العقد نصا خاصا بنسبة التصوير المسبوحة للمخرج وعلى المخرج أن يوقع بنفسه على وثيقة تضمن أنه يمكنه أن يكمل الفيلم بالنسبة المنصوص عنها للتصوير ومن البديهي أن بعض المخرجين بحكم طبيعتهم وتدريبهم ومزاجهم الشخصى يطلبون التحرر من هذه النسبة عن سواهم وفى حالات الانتاج الاقتصادى يدخل فى الاعتبار

وجود سجل لأعمال المخرج من حيث نسبة التصوير فى أفلامه السابقة  
( أو عدم وجوده ) قبل توقيع العقد

وكلما قلت ميزانية الفيلم كلما زادت نسبيا تكاليف الفيلم الخام  
ومصاريف العمل أما فى حالة انتاج الأفلام الباهظة ذات الميزانيات  
الضخمة وذلك لارتفاع المرتبات التى يتقاضاها الإداريون وإيجار  
الاستديوهات وخلافه فمن الأرخص هنا المغامرة باستخدام كمية أكبر  
من الفيلم الخام فى آلة التصوير عن تخصيص وقت أطول للتحضير  
وللتدريبات

أما بالنسبة لمخرج الفيلم التجريبى الذى غالبا ما يعتمد على ميزانية  
ضئيلة فإن تكلفة الفيلم الخام تصبح حرجة تماما ومع ذلك فقد تقوده  
قلة خبرته شخصيا الى تهديد جزء من الفيلم الخام دون أى ضرورة

وتعتمد العوامل التى تتحكم فى نسبة التصوير على نوعية الفيلم  
وعلى احتمالات الميزانية العامة التى يمكن أن يوفرها المنتج أو الممول  
والفيلم الذى يتطلب أطوالا من العمل التسجيلى الذى لا يمكن تخطيطه  
مقدما أو يضم مشاهد لها طابع تسجيلى تلزمه نسبة أكبر عن الفيلم  
الذى يتم تنفيذه داخل الاستديو وفق سيناريو محكم وإذا كانت نسبة  
التصوير المتفق عليها منخفضة تماما كأن تكون ٤ : ١ فإن هذه الحقيقة  
سوف تؤثر على نوع السيناريو الذى يستند اليه المخرج فى التصوير  
على المخرج عندئذ أن يستغنى عن رفاهية استخدام اللقطات الرئيسية  
البنائية التى تقدم له كثيرا من التغطية وفيما يلى يوضح **يرجى**  
**سكوليموفسكى** العلاقة بين نسبة التصوير والسيناريو من خلال حديثه  
عن مشاكل الإخراج فى بولندا

أكثر البنود تكلفة فى بولندا هو الفيلم الخام لأنه مستورد  
ولضغط المصروفات لا يسمح للمخرج إلا بنسبة تصوير ٤ : ١ ولا يعتمد  
أسلوب التصوير على اللقطة الرئيسية التى تضمن التغطية بل على  
المخرج أن يصل فى تخطيطه الى التصور النهائى بعد التقطيع قبل أن  
يبدأ التصوير وكل وضع لآلة التصوير هو ما يريد المخرج أن يراه  
فى الصورة النهائية بعد التركيب وبعد كل مخرج سيناريو ليصف  
تدفق الأحداث وسيناريو آخر ليصف كل وضع لآلة التصوير بالنسبة  
للمكان والممثلين وهو يعرف تماما أين تبدأ اللقطة وأين تنتهى ،  
ولا يمكنه أن يصور لقطة رئيسية ،

وارتباط المخرج بنسبة تصوير محكمة لها على الأقل ميزة أخرى. سوى الميزة الاقتصادية ان الموقف يجبره على أن يدرس كل مشهد مقدما الى أبعد مدى ولقد تمكن سكوليموفسكى فى مرحلة تالية أن يخرج فيلم « الطرف العميق » فى إنجلترا وألمانيا بنسبة ٧ ١ مصورا ٨٠٪ من الفيلم بآلة تصوير محمولة على اليد ولكن نتيجة للقيود السابقة التى كان يعمل فى ظلها من قبل أمكنه أن يصور عددا من اللقطات من مرة واحدة فقط بعد اجراء تدريب شامل

وعادة ما يسمح المخرج التسجيل لنفسه بنسبة تصوير أعلى تصل أحيانا الى ٢٠ ١ ولا يبرر هذا فقط مضمون مادة الموضوع والاحتياج لمزيد من المرونة بل يبرره أيضا أن تكاليفه الكاملة تتضمن من الأتعاب الادارية ما يقل كثيرا عن مثيلها فى الفيلم الروائى وهذا يسمح له بأن يكون أكثر تساهلا فيما يتعلق بكمية الفيلم الخام

ويجب الاتفاق على نوع الفيلم الخام الذى يلزم استخدامه من هذه المرحلة المبكرة وهل يكون الفيلم الخام بالألوان أم بالأبيض والأسود من مقاس ١٦ مم أم ٣٥ مم أم ٦٥ مم كل هذا يتوقف على الموضوع والميزانية وعلى الأسلوب العام للفيلم وبما أن التلفزيون حاليا هو أكبر مستغل للأفلام فأننا نجد أن أغلب شركات الانتاج تخطط لأفلامها وفى اعتبارها أسواق التلفزيون منذ البداية ويضع هذا قيودا جماليا على المخرج الذى يجب التصوير بالأبيض والأسود مثلا فقد استحوذت الأفلام الملونة على جميع أسواق التلفزيون والسينما التجارية

## ● اختيار طاقم الفنانين

المنتج هو المسئول فى النهاية عن مزج المقومات لكى يحصل على فيلم ناجح ، الا انه بطبيعة الحال يعمل على صلة وثيقة مع المخرج فى اختيار طاقم الفنانين واذا كان المخرج هو المنتج ايضا فعليه أن يتولى هذه المسئولية بنفسه ومن المحتمل أن يكون للموزعين أو المولدين حق الموافقة أو الاعتراض حسب نصوص العقد على التعاقد مع الفنانين الرئيسيين وهو حق يحتمل أن يمارسوه أقل مما يمارسون حقهم فى الموافقة على اختيار الممثلين ( الا فى حالة اختيار المخرج نفسه ) ومع

هذا إذا كانت ميزانية الفيلم ضئيلة فقد يضغطون من جهتهم ليتم التوافق مع مصور يعتبرونه «سريعا» أو مع مصمم مناظر يعتقدون أنه «مقتصد»

وإذا كانت ميزانية الإنتاج ضخمة فقد يفضلون مصورا له سمعة حسنة ، أو لأن المثلة الأولى تطلبه بالذات وقد يصرون على مصمم مناظر معين خاصة إذا كان الفيلم يشكل جزءا من سلسلة افلام تدور حول شخصية رئيسية معينة مثل جيمس بوند أو من المتوقع أن يلزم بأسلوب معين

ولقد قلت في هذه الأيام عادة أن تتولى الإنتاج نفس الشركة التي تسلك الاستديوهات ولكن إذا حدث هذا فمن الطبيعي أن يكون هناك ضغط قوى على المخرج لكي يستخدم الفنانين الذين يرتبطون بالشركة أصلا بعقود مستمرة ولا شك أن الذين يصنعون أفلاما تليفزيونية يتعرضون أيضا لمثل هذا الضغط

وإذا وضعنا في الاعتبار مدى الحاجة الى التعاون والشعور الطيب بين الفنانين في مكان التصوير لأدركنا بوضوح مدى الحاجة الى ضرورة اختيار طاقم الفنانين بمنتهى العناية

والمخرجين مواقف مختلفة فيما يتعلق باختيار المصور ومصمم المناظر ومركب الفيلم ( المونتير ) ولكن هناك اتجاه عام لاستخدام الأشخاص المعروفين الذين يمكنهم أن يتفهموا أنكار المخرج الرئيسية لقد كانت العلاقات الوطيدة دائما بين مخرج الفيلم وبين واحد أو أكثر من أفراد الوحدة من العلامات المميزة في عديد من الأفلام العظيمة من علاقة جريفيث مع بيل بيتزر الى علاقة جوزيف لوزي مع ريتش-سارد هاكدونالد ، ثم تقضيله لدوجلاس سسلوكومب وجيرى فيشر كمديرى تصوير

وفيما يلى يصف تشارلس كرايتون الذى عمل أيضا مع سلوكومب ، علاقتهما بهذه الطريقة

لقد عمل سلوكومب دائما مع نفس المصور عندما عملت معهما أخيرا ذكرنى ذلك بأيام استديوهات ايلنج والعلاقة بين المؤلف والمنتج والمخرج وقتئذ كنا دائما نناقش أفكارنا بالتفصيل ولكن هناك عددا

من مديري التصوير الذين لا يتدخلون في عمل المصورين الذين يعملون معهم انهم يتركونهم لتشغيل آلة التصوير واذا حدثت أى مشكلة فعلى المخرج أن يحلها مع المصور وكنا فى النهاية فى غالب الأمر نشرك مدير التصوير معنا فى المشكلة باختصار يمكنك أن توفر الكثير من الوقت اذا كنت تعمل مع أشخاص راغبين فعلا فى التواصل والتفاهم فيما بينهم »

ومن جهة أخرى فلا وقت هناك لمراعاة البروتوكول وتسلسل المرتب ولا يتوقع أحد من المخرج أثناء تصوير الفيلم أن يتقل كل رغباته المباشرة أو تعليماته الى المصور عن طريق مدير التصوير يجب أن يكون المخرج والمصور على اتصال مباشر

واختيار مركب الفيلم ( انونتير ) له أهمية قصوى ، حيث أن المركب هو الذى سيمسح الفيلم تدرجاته النهائية من حيث الايقاع والبناء وهناك اتجاه متزايد حاليا لأن يقلل المخرج المعاصر من مدى الاسهام الحلاق الذى يقدمه مركب الفيلم ، وذلك بأن يتخذ المخرج بنفسه أكثر القرارات الحاسمة فى عرفة التركيب ( وبالرغم من ذلك فوما يشير الاهتمام أن الملحظ الاعتراف الواضح بفضل **ديد ألين** فى عناوين فيلم **آوثر بن «الرجل الكبير انصغير»** ) ولكن مهما كانت براعة المخرج الى أن يصل بفيلمه الى مرحلة التركيب فان المركب السئ أو غير الملائم قد يسبب مشاكل حقيقية

« لاقبنا فى فيلم **« راعى بقر منتصف الليل »** صعوبات شديدة فى البكرتين الأولتين لأن النتيجة لم تكن مرضية على الإطلاق كانت هناك خلافات عنيفة بين مركب الفيلم وبينى ، فطلبت من **جيمس كلارك** أن يحضر من إنجلترا ليقدم لنا نصائحه وكنت فى مأزق حاد لقد أعدنا التقطيع والتركيب بعدة طرق مختلفة بحيث لم أعد أفهم سببا لعدم وصولنا الى حل . كنت فى ميسيس الحاجة الى عقل مبدع فى التركيب لكى أعمل معه لقد أعدنا البكرتين الأولتين الى مجرد لقطات من الطبعة السريعة الأولى وبدأنا المجهود من أوله ان هذا الأمر يحدث أحيانا » ( **شليمينجر** )

ولقد تسبب مشهد الحلقة من الفيلم نفسه فى اثارة مشاكل هائلة خاصة بالتركيب اذ كان عليهم أن يركبوا مشهدا يستغرق على الشاشة بضعة دقائق من اطوال مصورة مدتها ثلاث ساعات ونصف

وإذا كان لدى المخرج فكرة واضحة عن الإيقاع الذى يحاول الوصول إليه من خلال التصوير ، فإن ذلك سوف يساعد مركب الفيلم الى حد بعيد فى المراحل التالية وعلى المخرج بطبيعة الحال أن يعرف السرعة التى يجب أن يتصف بها كل مشهد حتى يمكنه أن يقود المنظرين ، وبالإضافة الى هذا يجب على المخرج أن يدرك الثقل المرئى الذى يمكن أن تسهم به كل صورة فى التدفق العام للفيلم

« فى مرحلة التحضير يكون لدى تصور واف للجو والتوقيت الخاصين بالفيلم عندما يكتمل ووجود الفيلم بصفة عامة يعتمد على الصورة والزمن ، وعلى المخرج أن يدرك أى ثقل سيتوفر لكل صورة وبالمثل عليك أن تعرف حسب مقتضيات الموضوع أى نوع من الاحساس بالوقت سيكتسبه كل مشهد أو منظر وعندما أصور مشهدا فانى أفعل ذلك وعنصر الوقت فى مخيلتى وأحيانا يكون هذا المشهد بطيئا نسبيا ولا يتطلب الا القليل من التركيب ( المونتاج ) ومن جهة أخرى اذا كنت أرى أن يكون سريعا عنيفا فأننى أصوره مع مراعاة استيفاء التغطية الى حد كبير اننى مدرك دائما لما يجب أن يكون عليه الفيلم من إيقاع وتوقيت ، ( كول )

وقد تكون احدى المشاكل التى تعرض للمخرج فى مرحلة التركيب هى اختلافه مع الموضوع يكون المخرج على صلة وثيقة بالفيلم لمدة تصل الى ثلاثة أو أربعة شهور وكما يساعد الرسام لكى يرى رسمه من منظور أفضل أن يرجع الى الوراء بعيدا عن اللوحة من ان لآخر كذلك يلزم المخرج أن يبتعد عن فيلمه كلما أمكنه ذلك ويعبر جرون سميث عن هذه النقطة فيما يلى

« من الصعوبة بـكان أن تقوم بتركيب فيلم شاهدت لقطاته أكثر مما يجب قد يحدث أن تكره الفيلم تماما وقد يؤدي بك هذا لسر الحظ الى استبعاد أجزاء لم يكن من اللازم استبعادها من السهل فى هذه الحالة أن تفقد رؤياك يجب أن تتذكر باستمرار الموضوعية الأولى التى كانت لديك خلال مرحلة التركيب الأولى ليس من السهل ان تحافظ على موضوعيتك لفيلم استمررت فى العمل فيه لفترة طويلة ويحدث أحيانا فى مراحل الكتابة أن أكره ما سبق أن كتبت ، مما يتسبب فى أن استبعد أشياء لم يكن من الواجب على استبعادها أصلا ،

## ● التوقيت

من المفيد لتطوير التوقيت ، أيا كان موضوع الفيلم أو نوعيته أن تحاول أن تتوقع مقدما رد فعل المتفرجين بالنسبة لتدفق الصور ومن الضروري أن تخمن الوقع المرئي العام للقطعة المنفردة مثلما تفعل مع الوقع المتزايد للمشاهد كله وعلى الفيلم الناجح أن يحافظ على انارة اهتامة المتفرجين ويعتده مستوى هذا الاهتمام على نمط التطور العام للفيلم

والعوامل التي تؤثر على نمط التدفق في الفيلم تشمل

١ - السيناريو محزن أم مضحك ؟ هل يعتمد على الحركة السريعة والقطع الكثير واللقطات القصيرة كما في اسلوب فيلم **الخريج** أم أن البناء أبطأ ويضم لقطات رئيسية طويلة مع استخدام لقطات قريبة عند الضرورة لزيادة التوتر الدرامي ، كما في أفلام هتشكوك ؟ وما الترتيب الذي تم وضعه للحركة في السيناريو وهل هو الترتيب الذي يشعر المخرج أنه أكثر ملاءمة للمعالجة التي يرغب أن يتبعها ؟

٢ - الممثلون هل سيكونون قادرين على اعطاء الأداء المطلوب ؟

٣ - تصميم الانتاج هل للتعبير المرئي عن السيناريو نسيج واضح ؟ وهل جودة اللون المتوقعة تناسب روح السرد ؟

إذا كان هذا النوع من التحليل يبدو مضجرا فيجب أن نتذكر أن المخرجين الذين يعملون برؤية كاملة مثل هتشكوك يتصرفون مقدما كل صورة ستظهر على الشاشة بكل تفاصيلها قبل أن يتوجهوا الى أول مكان للتصوير ولا يجب أن نفترض أن هذه الكمية من التفكير المسبق سوف تقلل من قدرتهم على التصرف الفوري أثناء التصوير إذا سنحت الفرصة أو على أن يغيروا من السيناريو بعد أن يمضوا بعض الوقت مع الممثلين . وكما يذكر وولف ريللا في مكان آخر من هذا الكتاب ، ان التحضير الكامل يزيد في الواقع من قدرة الشخص على المحاولة وحرية الحركة في المراحل التالية فالقدرة على التصور الواضح مقدما لمضمون كل صورة وجودتها ومعرفة موقع كل صورة خلال تطور الفيلم سوف تساعد المخرج الى أقصى حد عندما يوجه الممثلين ومدير التصوير وباقي الفنيين من حوله



## ● الطمانينة

من أهم المشاكل التى تواجه المخرج الشاب أن يضىء الجو الصحيح فى مكان التصوير . ولهذه المشكلة أهميتها خاصة عند بدء التصوير . ومهما كانت كمية التحضير المبذولة فإن الأيام الأولى فى تصوير الفيلم سبب مشاكل فريدة فى نوعها لا تحلها الا الخبرة

انك تدخل الاستديو وتصل الى مكان التصوير وهو منظر سبق أن وافقت عليه وشاهدته من قبل . لقد كان خاويًا أما الآن فهو مزدحم بالناس . لقد وصل الممثلون والفنيون ، وهناك آلات التصوير والعربات ومصابيح الاضاءة وأشياء أخرى لا يعرفها الا الله وتقول لنفسك من أين سأتبدأ ؟ وماذا سوف أفعل ؟ ، ( كلاوك )

ان المخرج سوف يعرف ماذا يفعل فى ذلك اليوم الأول وفى الأيام التى تليه اذا كان قد اهتم بالتحضير على أكمل وجه وعاش مع السيناريو بالتعمق الكافى

على المخرج أن يعيش مع سيناريو فيلمه بنفس التعمق الذى كرسه بيتر بروك لمسرحيته . عندما كان يخرج هاملت على مسرح ستراتفورد قد تصل الى حد القول بأنه يجب أن تتوفر لديه آلة عرض صغيرة تدور طوال الوقت داخل مخيلته . ان أغلب المخرجين لا يؤدون التفكير المطلوب منهم وهم فى مكان التصوير . ولكنهم يؤدون ذلك فى السرير قبل أن يناموا أو فى الصباح وهم يحلقون أذقانهم أو وهم فى طريقهم الى الاستديو . وبهذه الطريقة يحصلون على صورة واضحة عما سوف يفعلون تضىء أمامهم قبل أن يدخلوا مكان التصوير ( أو البلاتوه ) . اننى لا أتذكر أبداً أنى دخلت مكان التصوير دون أن تكون لدى فكرة واضحة عما سوف يحدث و ببعض التفصيل . واذا حدث هذا لك فانه سيكون يوماً سيئاً ، ( كول )

توفر النقود أو نقصها هو الذى يتحكم فى العمل الفنى للمخرج على المخرج أن يجعل أفكاره تتلاءم مع الميزانية المعدة من قبل والميزانية بدورها قد تم اعدادها لكى تلائم الموضوع وغالبا ما يكون على المخرج أن يبحث عن الموضوع أو يعدله لكى يتفق مع الميزانية من المهم أن تقبل هذا القيد بإيجابية حتى تصل الى ما يمكنك أن تفعله فى حدود المبلغ المتاح ؛ وحتى تنسى بأسرع ما يمكن ما كان يمكنك أن تفعله بمبلغ أكبر ( أو أقل ! )

وإذا اضطرت على سبيل المثال أن تقلل من عدد المناظر وأن تدعى شخصيتين ثانويتين وأكثر من هذا أن تحاول خلق شيء بدلا من شرائه ، كل هذا يمكن أن يؤثر ايجابيا على النتيجة النهائية

وبعض المخرجين المعترف بقدرهم يعانون من كثرة الاموال المفروضة عليهم وبعد أن يتفقوا مع الموزعين على عمل فيلم صغير حميم غالبا ما يجدون أن الامور تقلت من أيديهم لان الموزعين بعد أن شعروا بالحاجة الى مزيد من الأمان انتهوا الى تغيير قائمة الممثلين المتفق عليها لكى تتضمن نجما لامعا واحدا على الأقل وعلى العموم فهذه المشكلة لا تخص المخرج المبتدىء عادة

والأفلام التى تتمتع بميزانية لا حدود لها قليلة العدد وأغلب السينمائيين الشبان يعتبرون نقص التمويل هو المشكلة الأكثر إلحاحا ومع ذلك فمن الممكن أن تصنع فيلما بشكل ما اذا ما حصلت على أقل مبلغ يوفر لك حوالى ١٠٠ قدما من الفيلم الخام بفرض أن لديك فكرة يمكنك أن تعالجها فى حدود دقيقة أو دقيقتين من زمن العرض على الشاشة وعلى المخرج أن يتأكد دائما وبصورة جدية من أن السيناريو المعد راعى كل القيود المادية التى عليه أن يعمل فى ظلها وإذا كان الانتاج يعتمد على ميزانية منخفضة فلا طائل من وراء أن يقترح كاتب السيناريو مواقع تصوير غريبة ومعدات بصرية باهظة التكاليف ومناظر ضخمة يجب التعبير عن فكرة السيناريو داخل الحدود التى يفرضها المنتج



« كل شيء للسم ١٩٦٨ اندريه فاندا »



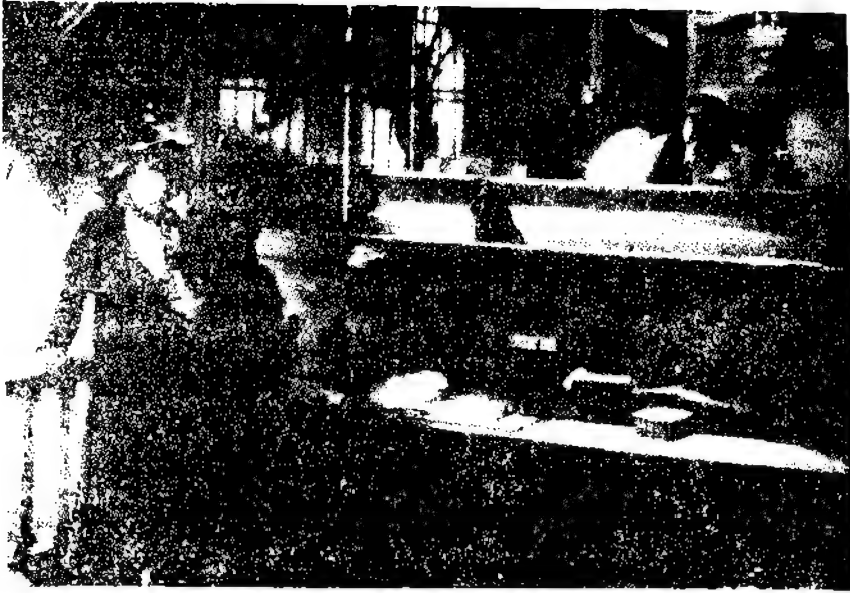
النظر الطبيعي بعد المعركة . ١٩٧٠ اندريه فاندا



• التزيل • ١٩٦٦ يانوس مايسكى

لا يجب أن يعوق النقص في الفيلم الخام أى مخرج قادر على التخطيط الكامل مقبلا وعلى المحافظة على النظام وبعض الأفلام الهامة خلال الخمس والعشرين عاما الماضية جاءت من بولندا ، وهى دولة الفيلم الخام فيها محدود جدا . وهناك دول أخرى مازال اقتصادها أقل من القدر المطلوب ، مثل الهند ، مما يشكل قيودا فاسية على استخدام الفيلم الخام ، وبالرغم من ذلك فإنها تنتج افلاما لها جودتها

والسبب الآخر وراء الالتزام بالنظام الدقيق هو أن المخرجين الذين يتمتعون بسمعة الاقتصاد هم الأكثر احتمالا فى الاستمرار فى العمل



ڦينوس الشقرا، ١٩٣٢ جوزيف فون سٽيرنر:



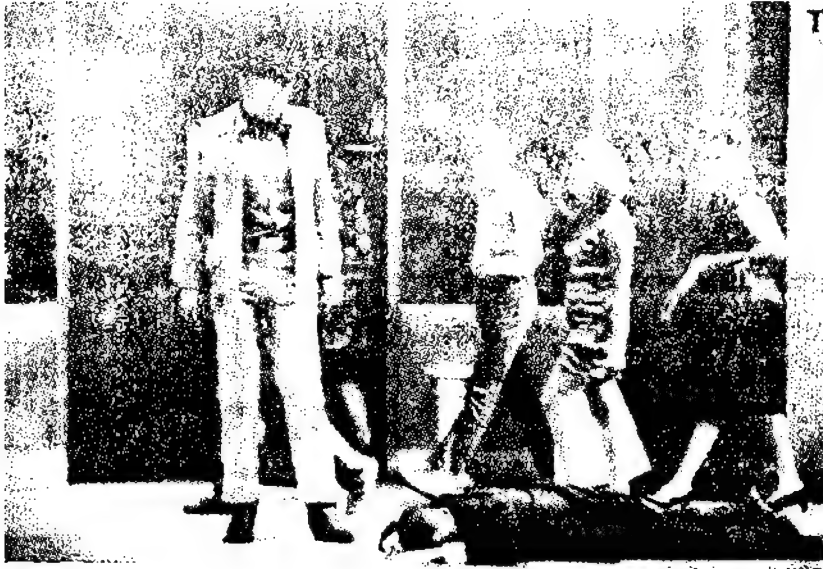
• بوني وڪلايد ١٩٦٧ آرٽر

ويمكن فى حالة السيناريو الجيد الذى أعده المخرج مع كاتب السيناريو فى تعاون تام توقع عدد من مشاكل التنفيذ المحتملة وكما سبق أن ذكر يرجى سكوليموفسكى فى مكان آخر فان النظام البولندى الذى يسمح بنسبة تصوير ٤ ١ مع الاصرار على دراسة السيناريو دراسة وافية قبل التصريح للمخرج ببدء التنفيذ يضمن اقتصادا كبيرا فى الانتاج وبالمثل اذا تم التفكير جيدا عند تصميم المناظر فيمكن استخدام مناظر أقل تكلفة ، ويمكن وهو الأهم تغاى التغيرات التى تحدث فى آخر دقيقة وتوقع حدوث المشاكل يمكن أن يمنع التأخيرات التى لا داعى لها فى يوم التنفيذ ؛ تأخيرات قد تكلف مبالغ باهظة اذا كان هناك ممثلون بتقاضون أجورا عالية ومعدات غالية تم تأجيرها واذا كان العقد يشترط موعدا محددا لانتهاء التصوير فان السيناريو المدروس جيدا هو الحل الوحيد الذى يضمن عدم تخطى الاشتراطات القانونية

## ● الأسلوب

أحد الجوانب الهامة من مسئولية المخرج تجاه «التصميم الفنى» للفيلم هو ما يتخذه من قرارات تجاه الأسلوب ، ويميل بعض الفنانين الحلاقين الى ترك موضوع الأسلوب للنقاد وربما توجد فى السينما بعض جوانب من أسلوب المخرج يكون من الأفضل تحليلها أيضا بواسطة النقاد ولكن يمكننا أن نقول بطريقة عملية أن على المخرج أن يتخذ قرارات تتعلق بمواقع التصوير والاضاءة وتقطيع اللقطات والتمثيل وسواها وكلها تعكس بطريقة أو بأخرى مدى ادراكه وحساسيته وبالتالي عن حصيلة المخرج كفنان خلاق ويلخص جسون شليمسبرجر اهتمامه المتصل بالأسلوب فيما يلى

اننى أناقش اسلوب الفيلم بكل عناية مع مدير التصوير ومصمم المناظر وأحيانا أعرض أمامهما أفلاما أخرى قد ترشدهما الى كيف يجب أن يبدو جزء معين من فيلمى اننى أناقش الاحساس العام للون والشكل والتسبيح أو أى شئ آخر مع مصمم المناظر مناقشة كاملة جدا اننى أ تدخل فى الاسلوب بكل انهماك وان كان البعض يقول أنه ليس لى أسلوب مميز أنا متأكد اننى اهتم تماما بالطريقة التى تبدو عليها



« داعى بقر منتصف الليل » ١٩٦٦ جون شليسبرج

لأشياء. خذ مثالا طريقة استخدام الألوان فمن الصعب المحافظة على الأسلوب الذى تقصده اذا كان طبع النسخ سيتم بكميات هائلة أما الأبيض والأسود فيمكنه أن يحافظ على أسلوبك بطرق متعددة أما في حالة الألوان فيمكنك ان كنت سعيد الحظ أن تحصل على نسخة أو سختين مقبولتين أما بعد ذلك فلا تتوقع شيئا وانسى الموضوع بمجرد أن يصبح الأمر بين يدي المعمل للبدء في الطبع بالجملة من نسخة قل الصبغات ، فانك تفقد عندئذ كل ما كنت تحاول أن تحققه بالألوان . قد شاهدت ١٤ طبعة مختلفة من « داعى بقر منتصف الليل » وأصابني لغثيان من الفيلم بحيث لا يمكننى أن أصف لك هذه التجربة وبقيت فى أحد معامل نيويورك حتى شاهدت نسخة تتفق مع الاصل وبعد ذلك لم تتفق نسخة أخرى مع هذه . وعليك أن تحارب بشدة لكى تحصل على نسخة أصلية ( ماستر ) جيدة وهذا هو أحد أسباب عدم واطئتي على استخدام الألوان ،

ويمكن لنوع الاضاءة الخاصة بالالوان ، الى جانب تحميض الالوان وطبعها أن يخلق مشاكل عديدة وخاصة اذا كان مدير التصوير شخصا يفضل تألق الضوء وشدة عن الضوء الهادئ.

« كنت مهتما بالحصول على تأثير مظهر الحبيبات الكبيرة للفيلم عندما كنت أخرج فيلما قصيرا في الفترة الأخيرة وقد يكون هذا صعبا جدا في حالة الالوان وبعد أن جلست مع مدير التصوير وناقشت معه المشكلة ، توصل الى طريقة تعطينا صورة غير مصقولة تتجه الى الكآبة وهو ما كنت أقصده والمشكلة مع الالوان انها قد تبدو جذابة بينما كنت أنا أهدف الى الحصول على الكآبة ولقد ساعدتنا حقيقة أن الجو كان وقت التصوير كئيبا الى حد ما ولكن مع ذلك فقد تجد أن الالوان كثيرا ما تبدو على الشاشة أكثر اشراقا مما تقصد وتتوقف المسألة على استبعاد بعض الالوان . وحاولت في هذه الحالة أن أستبعد اللون الأحمر بقدر الامكان ولكننا كنا نصور في موقع خارجي في لندن وكانت الأتوبيسات الحمراء تظهر أمامنا باستمرار . ويفضل مديرو التصوير بصفة عامة أن يستغلوا الالوان بكل طاقاتها واصبح من الصعب جدا الآن أن تصور فيلما بالالوان لينجح كفيلم واقعي أما في حالة الخيال الفانتازي فيمكنك أن تحصل على ما تريد من بهجة وأفراح » ( ويللا )

وبالمثل يشعر توني ريتشاردسون أن الادراك العام للأسلوب هو مسئولية المخرج

« أنا الذي كنت أقرر تطور الالوان ونوعيتها في فيلم « قوم جونز » وليس مدير التصوير ان مفهوم اللون في هذا الفيلم كما في سواء جزء أساسي من القصة . ومظهر الفيلم جزء من معالجتك الكاملة له وقد اتخذ في حالات معينة فكرة ذات أسلوب صارم ويلزمني عندئذ أن أستخدم تأثيرات فنية معينة تتناسب مع تلك الفكرة . فمثلا ، في فيلم « جريمة في سوهو » لم أحرك آلة التصوير اطلاقا كانت كل اللقطات ثابتة لم يكن هناك أي تحريك أفقي لآلة التصوير (بان) لا تحريك على الإطلاق . كانت محاولة متعددة لخلق احساس كلاسيكي أما عندما أخرجت فيلم « هجوم الفرقة الخفيفة » فكنت أريد تأثيرا عاطفيا أردت الى حد ما أن أعطي شكلا مثاليا لجانب معين من الحياة الانجليزية في العصر الفيكتوري



لكي أظهر مدى التباين بينه وبين وحشية الحرب وبعد أن تحدثت مع ديفيد واتكن الذي صور الفيلم أحضر عدسته الخاصة ماركة روس التي أعطت التأثير المطلوب هذه الاعتبارات ترتبط أساسا بالموضوع وهي تعتمد على مفهومى أنا وإدراكى للعمل جميعه »

ومظهر هام آخر من مظاهر الأسلوب العام للفيلم هو اذا كان سيتم تصويره فى الموقع أو داخل الاستديو ولا حاجة للقول بأن لكل مخرج موقفه الخاص فيما يختص بالعمل داخل الاستديو أو العكس ويمكنه أن يصل الى أقصى مدى كى يتفادى ظروف العمل التى لا تتفق معه

« اذا تطلب السيناريو موقعا للتصوير فى وسط الصحراء فأننى أنتقل الى هناك أو أخلق الإيهام بذلك ولكننى لا أقبل أن أصور الممثلين بطريقة خدعة « الحجب المتنقل » ( ترافلنج مات ) ان اللقطات التى يتم بهذه الخدعة تبدو مرعبة الا أن الأمر بطبيعة الحال يعتمد على الراى الشخصى لقد صورت كل فيلم « توم جونز » فى المواقع الفعلية وكذا فيلم « نيد كيلي » وغالبية فيلم « السلى » • لم أصور قط فى منظر اصطناعى مشيد هناك أحيانا بعض الأشياء التى يجب تحضيرها داخل البلاتوه فلا يمكنك مثلا أن تصور داخل سفينة حقيقية ان الاستديوهات بالنسبة لى هى الموت ، انها لعنة ، انها كل ما أكره الا أن هناك أفلاما عظيمة قد تم تنفيذها داخل الاستديوهات « ( ريتشاردسون )

ومن ناحية أخرى يفضل جون شليسنجر بيئة الاستديو

« أنا الآن أؤمن بشدة بالعمل داخل الاستوديو ولم أعد أؤمن بأن الواقعية لا يمكن الوصول إليها الا فى المواقع الخارجية وإذا كان عليك أن تقترب من النافذة وأن تنظر خارجها ، فمن الواضح انه لابد أن تفعل ذلك فى الموقع هناك بعض مناظر فى فيلم « يوم الأحد الدامى » مثلا استخدمنا فيها منزلا فعليا الا أننى عادة أجد أنه من الأفيد أن أشيد منظرا حيث يمكننى أن أحصل على الصوت الجيد وعلى التركيز التام ان الأمور تكون أسهل مادام يمكنك أن تنقل الجدران وأن تحصل على اللقطات التى تريدها »

وإذا لزم تنفيذ مشهد واحد فى الموقع أو اذا كان علينا تصوير الفيلم كله فى المواقع الخارجية ، فلا بد من بحث هذه المواقع بحثا وافيا

حتى نربطها بتطور السيناريو لا يلزم فقط أن تتوفر الخدمات الأساسية قريبا من الموقع حتى يمكننا أن نستخدم معدات الاضاءة ووحدات الصوت بل يجب أن يدخل فى الاعتبار أيضا الظروف الجوية المحلية وكذا طوبوغرافية المكان وتضاريس الارض لقد وجد جوزيف لوزى الذى نولى اخراج فيلم « أشكال فى منظر طبيعى » أن المواقع المغربية حارة جدا أكثر مما يحتمل فى الوقت المحدد للتصوير وأن درجة حرارة الظل بلغت ٦٠ درجة مئوية وأخيرا تم العثور على موقع آخر يوفر نوع الحلفية التى خطرت على بال لوزى وهو يدرس السيناريو مع روبرت شو

تطورت أشياء كثيرة نتيجة للموقع الذى عثرنا عليه ورسمت لدينا يشبه الخريطة ليساعدنى فى ربط القصة بالموقع وأردت أن تبدأ المطاردة عند البحر وأن أقترح فكرة وجود جبال بجوار البحر على أن تبدو المنطقة جميعها نائية . وكنت أرغب فى تحريك الشخصيتين خلال نوعيات مختلفة من الارض حتى يصلان الى منطقة الثلوج ولنهاية الفيلم أردت أن تترك الشخصيتان الثلوج الى ارض جبلية جرداء يمكن أن تكون فى أى مكان كل هذه الافكار نبعث من الظروف والبيئة التى التقيت بها فى الموقع »

وبعد أن عثر لوزى على هذا الموقع الثانى توفر له التحكم الكامل كاقصى ما يتوقع وما يتمنى فى موقع للتصوير ولكن اذا حدث أن كان الموقع المطلوب فى وسط المدينة فستستجد عدة مشاكل وعلى المخرج عندئذ أن يعتمد كثيرا على مساعديه وعلى ذوى الخبرة من ممثلى الجامعات

« عندما كنا نصور لقطات الزحام فى الشارع الخامس كنا نستخدم عدسات ذات بعد بؤرى طويل بقدر الامكان وكنا نستخدم آلات تصوير محمولة على اليد أو داخل سيارات وكان علينا أن نساير الظروف والطريقة التى استخدمها فى حالة التصوير داخل المدن ؛ هى أن أختار بعض ممثلى الجامعات لكى يحيطوا بالمثل الرئيسى بحيث يتأكدوا من أن اللقطة لن تفشل لوجود شخص يحدد فى آلة التصوير مباشرة لا يمكنك أن تراعى منتهى الدقة أثناء التصوير فى مثل هذه الظروف وبالطبع يقع جزء كبير من العبء فى هذه الحالة على المساعدين الذين يعملون معى هناك قانون غير مكتوب فى صناعة السينما يمنح المساعد

الأول الحق في اعداد مشاهد الجاميع انه يختار خلفية المشهد ويخلق الجو المطلوب وإذا لم يترك ما أعده المساعد فما عليك الا تغيير بعض الأشياء ولكن هذا الأمر متروك له عادة • كان معى مساعد فى فيلم « راعى بقر منتصف الليل » اعتبره أفضل مساعد عمل معى على الاطلاق كان قديرا على تنظيم الحركة والمحافظة عليها حتى فى شوارع نيويورك وكانت هذه مهمة شاقة جدا « ( شليسنجر )

وتحتاج مناظر الاستديو التى يقصد منها إعادة خلق موقع خارجى معين الى بحث واف حتى يمكن اضافة الاصاله والدقة الى الصورة • ويمكن الوصول الى أكبر قدر من الواقعية بالرجوع الى منظر فعلى ، ثم استخدام ما نجده هناك كأساس لما نشيده فى الاستديو • ولا يساعد هذا الاهتمام بالتفاصيل فى الناحية المعمارية وناحية الألوان فقط بل يساعد أيضا على خلق الجو الصحيح وكاساس للقطات الافتتاحية فى فيلم « راعى بقر منتصف الليل » فان شليسنجر حرصا على تسجيل الاحساس ببدة صغيرة فى تكساس بمبانيها ذات الهيكل الخشبى المنخفض وبمطابخها ذات الهامبورجر الدهنى وبمناظرها الطبيعية المزدهمة بالاعلانات ولافتات النيون وتنقل شليسنجر فى كل تكساس لكى يستوعب الجو ولكى تتضح رؤياه الخاصة للسيناريو وعندما فكر فى بناء مسكن رانسو فى العمارة السكنية المتداعية توجه الى موقع فعلى لكى يحصل على التفاصيل المطلوبة

« لقد تم تصميم مسكن رانسو بمنتهى العناية فى الاستديو لقد استفدنا كثيرا من أبحاثنا فى أحد المباني التى كانت ستزال فى الجزء المنخفض من ايسنت سايد ( الجانب الشرقى ) حيث صورنا الموقع ولقطات السلالم ونزعنا بعض الابواب والنوافذ وحليات الاعتساب ودواليب الحائط من المبنى ونقلناها الى الاستوديو حيث استكملنا الحوائط حولها ثم قمنا بدهان كل هذا بالألوان التى كنا نرى أنها مناسبة لعمارة رانسو ثم أحضرنا الأولاد من الموقع لكى يشخبطوا على الحوائط لتكتسب هذه اللمسة الاضافية من الواقعية ، ( شليسنجر ) •

من الواضح أن المخرج ينهمك بنفسه فى كل مراحل تصميم المناظر ويلمس نمو الاعمال الفنية ولكن يجب أيضا ان يكون مستعدا لكى

يقترح بعض الافكار لا يعنى هذا أن المخرج يتولى عمل مصمم المناظر الى جانب عمله الاصلى ويوضح وولف ريللا مشكلة هذا الاتصال فيما يلى

« لا يمكنك أن تترك مصمم المناظر ليباشر عمله على حدة فقد يقضى هذا على كل شيء قد نتحدث الى مصمم المناظر وتشرح له كل ما تحاول عمله ؛ ثم يذهب بعيدا ليعود اليك بعد قليل حاملا رسما تخطيطيا قد تعتبره شنيعا هناك شيء ما يحدث بين الادراك والتنفيذ لقد حدث لى هذا الشيء مرة وكنت أوقف العمل فى الفيلم لقد أصابنى الرعب. حضرت الى المنظر ووجدته مربعا بالرغم من أنه بطريق ما كان متفقا مع ما شاهدته من قبل فى الرسومات ولكن نظرا لانشغالى الشديد بأشياء أخرى قصرت فى الاشراف على كل التفاصيل لقد حصلت على النوع الخطأ من المخدات والنوع الخطأ من مادة الستائر التى لا تتفق مع شخصية المنظر انها مهمة مصمم المناظر ولكن على المخرج أن يكون دائما هناك لكى يقبل أو يرفض ما يقدمه المصمم »

وربما كان من الأفضل أن أترك الكلمة الأخيرة عن التحضير للمخرج **جون شليسنبجر** : لا يمكننى أن أغفل أهمية الحاجة الى التحضير الشامل بكل معناه وفترة التحضير بالنسبة لى هى الأكثر اثاره حيث يقوم الشخص باكتشافاته شخصيا وما يأتى بعد ذلك هو مسألة تنفيذ ما سبق أن وجدته أما الباقي فمجرد عذاب نفسى »

## السيناريو

السيناريو هو الخطة الرئيسية للفيلم وهو يشكل الجزء الاول من المرحلة الخلاقة ولا يعتبر السيناريو فى حد ذاته عملا كاملا من الفن مثل القصة القصيرة والرواية

ويتحقق الوجود الحقيقى للمسرحية من خلال التمثيل أكثر مما يتحقق من خلال الورق المطبوع ويقل السيناريو السينمائى المكتوب عن هذا أنه أساسا خطة عمل للفيلم النهائى وهو من هذا الاعتبار يماثل رسومات المساقط بالنسبة للمهندس المعماري

وسواء كتب المخرج سيناريو فيلمه بنفسه أم اشترك مع كاتب سواء بطريق أو بآخر فيجب عليه أن يمارس دوره الرئيسى فى اتخاذ القرارات منذ أول خطوة بقدر ما تسمح الظروف

وقد يكون العرض الأدبى الجذاب مصيدة فالأديب بحكم تقاليده ينفر من أن يغير شيئا مما كتب وقد يكون الكاتب فى حاجة لهذه الغريزة لكى يحمى نفسه ولكن على السينمائى أن يطبق أحكامه الصارمة

يجب على السينمائى الشاب أن يتأكد من أنه قد كتب فى نسخة السيناريو الخاصة بعمله كيف يمكن لأفكاره أن تصل الى الشاشة

أما وصف المشاعر وأفكار الشخصيات والدوافع وبيان ما هو مفروض أن يحدث فقد يضل كل هذا المخرج ويقع به ضرورة وجود مثل هذه العناصر في الفيلم نفسه في صورته النهائية فمثلا قد يكون المخرج قد كتب أو وافق على كتابة فقرة منمقة تفصح عن أحاسيس البطلة وماضيها وقد يكون قد فعل هذا بكل تعقل لكي

يركز أفكاره

يجعل السيناريو سهل القراءة وجذابا للممول أو للموزع

يصف للممثلة ببعض العمق الدوافع ور الشخصية التي تؤديها والخلفية الخاصة بها

ولكن ما لم يكن السينمائي دقيقا وصارما مع نفسه أو ما لم يحتفظ لنفسه بنسخة عمل خاصة من السيناريو وحسب آخر تعديل فقد يقع هو في مصيدة « ترويج البضاعة » ويفترض أن كل ما كتبه في كلمات منمقة قد تم تصويره آليا في الفيلم وبذا يضع نفسه في موقف قائد الأوركسترا الذي يؤدي عمله معتمدا على الشرح المكتوب على غلاف الاسطوانة بدلا من النوتة الموسيقية نفسها أو قبطان السفينة الذي يوجهها معتمدا على بيانات مطبوعات الدعاية السياحية بدلا من الخريطة الملاحية

ومن جهة أخرى قد يجد الكاتب الذي لا يقوم بمهمة صانع الفيلم أنه قد أخطأ خطأ مائلا ، ولكن في الاتجاه العكسي . قد يتصور أن بعض التفاصيل المختلفة قد تم تحديدها على الورق ضمن ما كتب ؛ وانها لا يمكن أن تخفى على المخرج فمن كثرة تفكيره حول إحدى الشخصيات وبالرغم من أنه لم يتم بوصفها في الواقع بأي تفصيل على الورق فإنه قد يعتقد أن جمل الحوار تكفى وحدها لتوضيح كل ما يهدف اليه من توضيح

وبما أن الحوار في الفيلم بالضرورة أكثر تركيزا مما هو في المسرحية أو الرواية ، فقد لا يجد المخرج لديه سوى بضعة تلميحات لا تكفيه لإعادة بناء الخلفيات والدوافع التي تحيط بشخصية ما من مجرد ملحوظات مثل « صباح الخير ، و « ناولتي الملح » ولا حتى « أنا باحبك »

وعلى المخرج أثناء مرحلة كتابة السيناريو أن يترجم كل الأفكار المجردة الى تعليقات انه يحول «من» و «ماذا» و «لماذا» الى «كيف»

يجب أن تتم كتابة السيناريو بأوضح ما يمكن وبلغة سهلة وبإقل ما يمكن من الاصطلاحات الفنية خاصة في المراحل الأولى

يجب الا تكتظ الصفحات بكتل من التفاصيل الخاصة بزوايا التصوير وحركات آلة التصوير وخلافه كما لا يجب تقطيع القصة الى مئات من اللقطات المنفصلة قبل أن يقترب المرء من مرحلة السيناريو التنفيذي وإذا أخطأ السينمائي وفعل هذا فإن ذلك لن يجعل فقط من الصعوبة ( أو من الاستحالة ) قراءة عمله على بعض المولدين المحتملين، بل ربما حجب هذه التفاصيل الدقيقة ما يهدف اليه بصفة عامة في هذه المرحلة المبكرة

من الضروري جدا ضبط الأحداث قبل تقطيع السيناريو الى لقطات . يجب أن تتفق اللقطات في تقطيعها مع الأحداث ، لا أن تعدل الأحداث لكي تتفق مع اللقطات

ويمكن للمخرج ببعض الخبرة أن يختصر المهمة قليلا اذا كان مستقر الذهن الى حد ما وهناك البعض من المخرجين العظام الذين يفكرون في منافسة هتشكوك في قدرته على التصور المسبق ولا يعنى هذا أنه يجب على السينمائي أن يتجنب أن يختبر أفكاره في مرحلة مبكرة بتحضير خطة للقطات منها ليرى كيف يتتابع الفيلم ( أنظر مراحل كتابة السيناريو في آخر هذا الفصل ) . وما لم تتوفر للسينمائي خبرة عدة سنوات فمن الأفضل له أن يتجنب التحضير الكامل التفاصيل كما أنه من جهة أخرى لا يجب أن يعتمد كثيرا على الارتجال

وكلا النقيضين ليس الحل النموذجي مهما قال أصحاب النظريات فمن المهم أن تصل الى الوضع الأنسب لعملك وأكثر الاحتمالات أن الطريقة النموذجية تقع في مكان ما بين هذين النقيضين

## ● طريقة تطوير السيناريو

تختلف الطريقة المعينة لتطوير السيناريو التي يمر بها منذ مولد الفكرة الى السيناريو الذي يعتمد عليه المخرج فى التصوير ؛ اختلافا كبيرا بحيث يصبح لكل فيلم تنويعاته الخاصة عن الطريقة العامة أو النموذج العام الذى يمكن وصفه . اذا كان السيناريو سيتولى كتابته كاتب حر بتعاقد خاص فهذا أمر . واذا كان السيناريو قد بدأ كلمحة بدت لعين مخرج الفيلم فهذا أمر آخر . وهل هو سيناريو أصلى أم اقتباس ؟ وما نوع علاقه العمل القائمة بين المخرج وكاتب السيناريو ؟ وهل الفيلم من انتاج ستديو لديه مجموعة من الكتاب سيتولون معا او على انفراد اعداد السيناريو النهائى ؟ كل هذه العوامل وسراها سيكون لها أثرها على تطوير السيناريو بلا شك

وعلى هذا اذا فكرنا فى المشاكل التى تواجه المخرج عندما يعد سيناريو فيلمه فيجب أن نأخذ فى الاعتبار ان هناك فعلا بعض المبادئ العامة التى ترتبط بهذا الجانب فقد يضطره بعض الدواعى التحليلية أحيانا الى انهاء مرحلة أو أخرى من مراحل تطوير السيناريو . كما ان المخرج نفسه قد يعد السيناريو بطريقته الخاصة بسبب مزاجه الشخصى أو أسلوبه الخاص

وبفرض أن كاتب السيناريو والمخرج يعملان معا منذ البداية فى كتابة سيناريو أصلى فان الهدف الأول للسيناريو هو بيع الفكرة لراحه الممولين المحتملين واقتناعه . وقد يكون هذا الممول منتجا أو أستديو او موزعا ( أو قد يكون الثلاثة مجتمعين ) لذلك يجب أن يكون لدى المخرج رؤيا واضحة لفكرته والخطة العامة التى سيقدم بها هذه الفكرة . كما يجب عليه أن يكون قادرا على تصور الأسلوب العام الذى سيطور به الفيلم . وحتى فى هذه المرحلة قد يساعد كثيرا أن يرشح المخرج بعض الممثلين للأدوار الرئيسية حيث أن هذا يخلق صورة ذهنية واضحة عن الانتاج المقترح . ويجب أن تكون الفكرة مكتوبة عندئذ فى صيغة ملخص فى بضع صفحات تضم أساسيات القصة

وسيتولى عدد من الناس فحص هذا الملخص لكى يقدروا قيمته المتوقعة فى الأسواق . واذا جاءت النتيجة فى صالحه فسيتم تكليف



الكاتب بالتوسع من الملخص الى صيغة القصة القصيرة التى تضم من التفاصيل والمواقف أكثر ما يمكن وفيما يلي يصف وولف ريللا إحدى الطرق التى استخدمها لتطوير الخط العام فى القصة

« اننى أبدأ بقصة فى ذهنى وأدونها بشكل عام وأكسبها البناء وأحاول التفكير فيها بصيغة اللقطات وأدون القصة فى سلسلة من اللقطات تبدأ من واحد الى أربع مائة سبعة وعشرين مثلاً وأحاول التفكير فى الهدف من كل مشهد وهذا يساعد على اكساب الفكرة شكلاً نهائياً وإيقاعاً للتطوير وإذا اتضح أن هذا التطوير لا يتماشى مع هذه الصيغة ، فاننى أبدأ الكتابة بوصف تفصيلي كامل للأحداث سأكتب ما أريد أن أراه على الشاشة ولكننى أكتب أحياناً ضعف ما سوف أحتاج اليه »

### ● معالجة الزمن

غالباً ما يتم تطبيق مقياس الانسجام والتآلف بين الزمن والمكان والحدث فيما بين المشاهد المنفصلة وفى علاقة كل منها بالآخر وذلك من أجل بناء الفيلم ككل وينطبق هذا على أغلب الأفلام ؛ سواء ما كان منها قد سبق تخطيطه بكل دقة أم لا

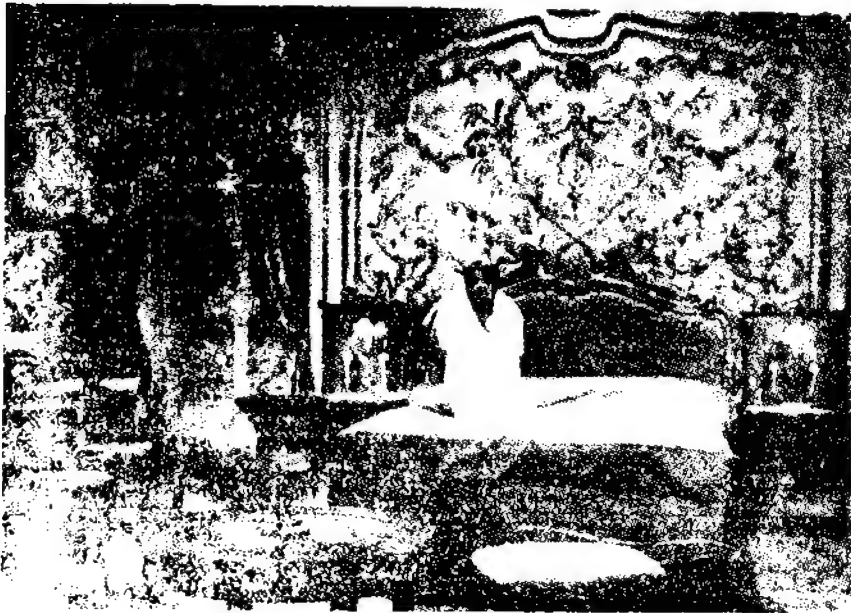
وقد تتماسك مشاهد الحركة معاً لمجرد قوة الحركة نفسها أما بالنسبة للمشاهد العاطفية فمن المفيد أن تتبع علاقة محددة بين الزمن والمكان

وأهم ما يشغل كاتب السيناريو هو الزمن وعلى هذا فمعالجة الزمن تعتبر العنصر الأساسى فى بناء أى سيناريو

من الممكن أن تقدم فيلماً يستمر عرضه ساعة ونصف عن أحداث تستغرق فى الواقع ساعة ونصف ، وإن كنا نجد أنه حتى فى هذه الحالة قد يلزم عادة الاسراع أو الابطاء فى الامتداد الظاهري للزمن الذى يستغرقه جزء معين إلا أن المشكلة المشتركة فى كل الأحوال هى كيفية التغلب على الفرق بين الزمن الذى يستغرقه عرض الفيلم على الشاشة والزمن الذى تقطبه قصة الفيلم



جول وجيم ١٩٦١ يحتوى فيلم فرانسوا تريفو على عدة امثلة مثيرة للاهتمام للطرد  
التي يمكن ان يعبر بها المخرج عن مرور الزمن



العام الماضى فى ما-ينباد ١٩٦١ وندعم فيه الان رينيه شخصيات بدون هوية محددة  
رندوا زمنا بدون منطق واضح

ولنتصور على سبيل المثال قصة تجري أحداثها خلال سبعين يوما  
سندبرها فى فيلم مدته تسعون دقيقة ان السينمائى ذا العقلية الحسابية  
يد يحد الحل فى تخصيص كل دقيقة من دقائق العرض السينمائى لكى  
يعبر عن يوم كامل من الوقت الاصلى والنتيجة عندئذ ستكون كارثة  
اضحة بطبيعة الحال

لهذا نجد أن أحد المهام الرئيسية التى يقوم بها كاتب السيناريو  
هى الوصول الى تقويم زمنى يحدد الأيام المتفرقة التى تحدث خلالها  
مشاهد الفيلم كما يحدد الفواصل الزمنية بين كل منها والمشهد الذى  
يليه على أن تتوقف الفترة الزمنية التى يستغرقها كل مشهد على  
النسبة على مدى ما تحتاجه أحداث المشهد من وقت كحد أدنى لكن  
تعالى وما يحتاجه جو المشهد وما يضمه من عواطف من وقت يكفى  
لتعبير عنها وإذا ما تم تحديد هذا أصبح لزاما على كاتب السيناريو  
إعادة التوازن بين مشاهد الفيلم المختلفة والمحافظة عليه



أحمد - أحمدك - ١٩٦٨ ويتجه فيه الآن ريشه الى الخيال العلمى كوسيلة لتابعة دراسته للزمن

كما يجب أن يفكر كاتب السيناريو بكل عناية فى الطريقة التى  
نختص بها من الفترات الزمنية التى تفصل بين المشاهد وبعضها

ويتم التعبير عن مرور الوقت بإظهار اختلاف ما بين حالة المنظر  
قبل الفاصل وبعده وقد لا يكون استخدام المزج البسيط هو الحل  
لتناسب هناك عدة طرق شائعة يمكن استخدامها المرة تلو الأخرى دون  
و خوف من أن تتحول إلى كليشيه

فمثلاً تغيير الإضاءة من النهار إلى الليل أو من الليل إلى النهار  
ممر مباشرة للمشاهدين عن مرور فاصل زمني دون أى تفكير ومن  
أفروق الأخرى ذات التأثير السريع على المتفرج تغيير الملابس التى  
تدبها نفس الممثل أو اختلاف المنظر الخلفى الذى يبدو وراءه أو امتلاء  
و تفريغ بعض مكملات المنظر مثل مائدة الطعام ومطفأة السجائر  
حالاتها



منتصف الظهر ١٩٥٢ فريد زيمان

وليس من الضروري كقاعدة عامة تحديد الفاصل الزمني الى حرب دقيقة وبالتالي فمن الأفضل عدم القطع الى لقطات قريبة لعقارب الساعة او لأوراق نتيجة الحائط أما في الحالات التي تكون فيها للدقائق أهميتها الحيوية بالنسبة للمتفرجين - كما في فيلم **منتصف الظهر** - فإن القطع الى عقارب الساعة لن يبدو عندئذ وكأنه تصرف مبتذل على الاطلاق.

ويمكن في الأفلام الروائية استخدام الحوار للتعبير عن الفاصل الزمني بحيث يمكن تحديده بكل دقة أو التعبير عنه دون تحديد فمثلا يمكن أن يتفق ممثل مع آخر على اللقاء في التاسعة من صباح اليوم التالي في محطة سكة حديد فيكتوريا وكل ما يلزمنا عندئذ أن نقطع مباشرة الى لقطة لمحطة سكة حديد لا داعي هنا للمزج الى عقارب ساعة لحظة ثم تتحرك آلة التصوير رأسيا الى أسفل لكي نقرأ لافتة تقول محطة فيكتوريا « ان المتفرجين سيكونون هناك قبلت

وربما كان أهم جانب من التعبير عن مرور الزمن هو استخدامه الايجابي لا استخدامه السلبي ان الاختلاف بين حالة المنظر قبل الفاصل الزمني وبعده ممكن استخدامه لا لمجرد التخلص من وقت غير مطلوب ولكن لزيادة حدة التعبير في تطور الموضوع اذ يمكن للفاصل الزمني في حالات كثيرة أن يعبر عن تغيير في علاقات الشخصيات ومزاجهم وظروفهم ، أكثر مما يمكن التعبير عنه في لقطات طويلة تحل محله

ولتوضيح هذا بطريقة بسيطة نقول اننا اذا قدمنا شخصا سعيدا ثم قدمناه بعد ذلك مباشرة حزينا فان هذا التصرف سوف ينقل هذا التغيير الى المتفرجين بوقع أكبر كثيرا مما يمكن أن ينقله مشهد توضيحي كامل

وبطبيعة الحال لا يكون التعبير عن مرور فاصل زمني مجرد وسيلة تقم على السيناريو في اللحظة الأخيرة ان المشهد الذي يؤدي الى الفاصل الزمني لابد وأن يكون قد تم بناؤه بالطريقة التي تكسب ذلك الفاصل الزمني أهميته المقصودة

واذا أردنا التعبير عن مرور فترة زمنية قصيرة جدا مثل عندما يغادر ممثل إحدى الحجرات ثم نراه في اللقطة التالية مباشرة وهو يخرج الى الطريق فيكفي أن يغادر الممثل أمامنا الحجرة تماما في آخر صورة

(كادر) من اللقطة الأولى وأن يدخل الصورة الأولى ( أول كادر ) من المخطط التالية

ويعتبر استخدام الأحداث المتوازية وسيلة أخرى لمعالجة الرمز ان الحدث المتوازي - أى وقسوع حدثين فى نفس الوقت فى مكانين مختلفين - يصلح كوسيلة سينمائية تساعد على خلق التوتر يمكننا أن نشاهد رعاة البقر ومن معهم من نساء وهم يكسبون قطع الأثاث حنف الأبواب بينما نرى الهنود الحمر وهم يلتفون ويتصايحون حول نار مخيمهم

ويأمل السينمائي بفضل القطع المتبادل بين مثل هذين الحديين المنفصلين فى أن يحافظ باستمرار على حالة التشويق والاثارة عند المتفرجين

ويمكن للسينمائي عن طريق القطع المتبادل أن يتخلص من قدر كبير من الزمن دون أن يلجأ الى حيل الفواصل الزمنية الصريحة يمكنه مثلا أن يتبعد عن بيت المزرعة لكي يقدم الهنود الحمر لمدة دقيقة واحدة من زمن العرض على الشاشة وبذا يسهل عليه التخلص فى الواقع مما قد يستغرق أكثر من خمس دقائق من الزمن الفعلي

علينا ألا نبالغ فى هذا الى الحد الذى يصبح فيه غير مقبول . ويمكننا أن نؤكد فى هذا الصدد أنه كلما زاد القطع الى لقطات منفصلة خلال كل دقيقة من زمن الشاشة ، كلما أمكن استيعاب مدة أطول من الزمن الفعلي

ويمكن تنفيذ المزيد من تصرفات معالجة الزمن على نطاق ضيق خلال مرحلتى التصوير والتركيب (المونتاج) أيضا الا أنه يجب على المخرج ألا ينسى مطلقا أنه لا يمكن أن يفعل ذلك الا بتغطية الأحداث من أكثر من زاوية تصوير

فمثلا يمكن اختصار الأحداث المملة مثل كتابة شيك اذا توفرت لدينا عدة زوايا للتصوير للقطع فيما بينها بينما اذا تم تصوير ذلك الحدث من زاوية تصوير واحدة فائنا سنرتبط بالزمن الفعلي الذى تستغرقه كتابة الشيك وبالمثل يمكن فى حالة الأحداث السريعة جدا

مثل تسليم شيء صغير من يد ممثل الى يد الآخر أن تطيل الزمن السينمائي لها اذا غطيناها من أكثر من زاوية تصوير وذلك عندما يلزم أن نتيح للمتفرجين أن يلاحظوا ما يدور أمامهم

## ● الفكرة

أيا كان موضوع الفيلم فإن الخط العام للقصة يتعرض لعدة تعديلات قبل الوصول الى نسخة الفيلم النهائية المعدة للعرض وإذا كان على الفيلم أن يتحمل ما سيمر به من تحولات متعددة فعليه أن يتضمن عنصرا أو أكثر من العناصر القوية التي توحد بين أجزائه هذه العناصر هي التي تتشكل منها فكرة الفيلم

ولا تحتاج الفكرة لأن تكون جديدة مبتكرة ، ولكن يجب أن يسهل ادراكها والاحساس بها وأن يكون التعبير عنها واضحا وصادقا وبما أن السينما هي إحدى وسائل التعبير الجماهيرية فيلزم أن ننوء الى التيسير على المتفرجين الذين يخاطبهم الفيلم لكي يدركوا فكرة المخرج ويفهموها وعلى المخرج أن يكون قادرا على أن يقودنا ببصيرته النافذة الى جوانب محددة من شخصياته أو الى الموقف الذي يضمهم وأن يقول شيئا عن ظروف هؤلاء البشر وقد تكون لفكرته معالجة خاصة بعمة عن السرد الروائي

وإذا فحصنا أعمال بعض المخرجين يمكننا أن نميز علاقة تربط بين أفكار أحد أعلامهم وفيلم تالي له وبالرغم من أن كل فيلم منها كامل في ذاته إلا أنك تدرك بوضوح وجود فكرة تجد تعبيرا عنها في عدد من الأفلام المتتالية لنفس المخرج لقد اهتم **فيليني** مثلا في فيلمه **الحياة الحلوة** وفيلمه **ساتيريكون** وغيرهما بأثر الثراء في افساد المجتمع المعاصر في روما وكان **دي سيكا** من قبل قد فحص في فيلميه **«سارقو الدراجات** و **«امبرتو د»** أثر الفقر في افساد المجتمع أيضا



ساتيرىكون ۱۹۶۹ فيديريكو فيليني



ساركو الدراجات ۱۹۴۸ فيتوريو دى س





الصمت ١٩٦٣ انجمار برجمان

وهناك سينمائي آخر يثير الاهتمام الى حد بعيد وملتزم الى أقصى حد هو ساتياجيت راي ان عينه تدرك كل التغييرات التي تحدث في النفال المعاصرة ولديه موهبة الالام بكل التفاصيل اللازمة لهذه النوعية من الأفلام ويقودنا فهمه للشخصيات داخل أفلامه الى مشكلة هامة على كل مخرج جديد أن يواجهها الا وهي رسم الشخصيات



ساتاجیت رای بخرچ ابن الطريق ۹۰۴



• ايشان • ۱۹۶۱ ساتاجیت رای

## ● رسم الشخصيات

سنعرض في فصل ٩ الى عدة طرق لمعالجة رسم الشخصيات والارتجال ونود هنا أن نركز على اعتبار واحد عام إذا كان المخرج يتعرض للعلاقات الانسانية في سيناريو فيلمه فمن المهم له أن يعرف شخصياته تماما وبأعق ما يحدده السرد المباشر ولكي تسهل عليه معالجة موقف في الوقت الحاضر يلزمه أن يخلق تصورا ذهنيا كاملا لشخصياته حتى وقت حدوث هذا الموقف ويمكن لهذا أن يتم كتدريب على التصور المباشر ولا مفر عندئذ من أن يلجأ المخرج الى الاستعانة بتجاربه الخاصة والى معرفته الحميمة بتجارب الآخرين وقد تسبب هذه المهمة عدة مشاكل للمخرج المبتدىء حيث أن خبرته بالحياة محدودة نسبيا اذا قارناها مثلا بخبرة مخرج يبلغ الخمسين من عمره

وعندما يدرس المخرج السيناريو عليه أن يسأل نفسه بكل تواضع ان كان في امكانه أن يكسب الشخصية القدر الكافي من الاقتناع بسبب يكفى نجاح الفيلم على الأقل ومن المهم أيضا بالنسبة للممثلين أن تكون لديهم فكرة كافية عن خلفية الشخصيات حتى يكتسبوا ثقة أكبر في الأدوار التي يؤدونها

وهناك بطبيعة الحال بعض المخرجين ومن أشهرهم «تونيوني» الذين يعتمدون ألا يحيطوا الممثلين الا بأقل قدر ممكن من المعلومات الا ان اتونيوني نفسه يعرف كل شيء عن شخصياته حتى يمكنه أن يضيف الى كل نقطة هذا القدر الكافي من التفاصيل المتنعة

أما عن القرارات الخاصة بكمية المعلومات عن الشخصيات التي يلزم أن يكشف المخرج عنها أمام المتفرجين ، فهذا أمر منفصل يمكنه أن يكون غامضا أمام المتفرجين اذا لزم الأمر ولكن ليس أمام نفسه

وتختلف كمية التفاصيل التي يتم تدوينها في السيناريو اختلافا كبيرا حسب المخرج وقد يجد كل مخرج في حد ذاته وفي خلال مراحل نظوره انه يعالج بعض الأفلام بطريقة تختلف عن معالجته للأفلام الأخرى. وهناك مخرجون مثل «تشمكوك» يقومون بأعداد واف كامل للتفاصيل بحيث يوضح مقدما كل صورة وكل زاوية تصوير مع تحديد موقع كل

نقطة داخل السياق الكامل للفيلم قبل أن يبدأ التصوير بينما حدد من ناحية أخرى بعض المخرجين الذين يعتمدون على الارتجال وهم في مكان التصوير لكي يحصلوا على ما يريدونه من تأثير

« تتراوح السيناريوهات من السيناريوهات التنفيذية المدونة بكل عناية والمبنية بكل دقة ، الى الخطوط الارشادية للارتجال اعتمادا على الموضوع ونوع الفيلم الذي يريد أن يصنعه المخرج وأيا كان نوع الفيلم فالأمر يقتضي التخطيط مقدما بكل عناية نظرا لطبيعة العمل السينمائي وما يحيط به من تعقيدات وارتباطات يجب أن يتم تخطيط السيناريو مقدما حتى ولو كان يعتمد على قدر كبير من الارتجال ومن التصوير الحر بدون أى قيود يجب أن تعرف تماما أين تتجه ، (ويللا)

## ● المرونة

يمكن للاعداد الوافي في المراحل الأولى من تطوير السيناريو أن يمنح المخرج القدرة وأن بدأ هذا متناقضا على اجراء تعديلات في آخر دقيقة لتحسين مشاهد الحركة

إذا كنت تعرف بالضبط مقدما ماذا سوف تفعل يصبح من استطاعتك عندئذ أن تكون مرنا قد يحدث شيء في مكان التصوير يغير من أفكارك يجب أن تكون متفتحا دائما وأن يكون هناك مكان لمزيد من التطور وهكذا تغير خطتك وكلما كانت الخطة كاملة التفاصيل كلما كان من الأسهل عليك أن تغيرها وكل التفاصيل الصغيرة التي تغيرها ستجد مكانها المناسب في الخطة العامة الكاملة التفاصيل وكل مخرج جدير بهذا اللقب يغير في السيناريو وإذا كان لا يقوم بعمل بعض التغييرات والتعديلات من آن لآخر فهناك خطأ فيه شخصيا فغالبا ما تستجد خلال كل مرحلة الاعداد ظروف تستلزم اجراء بعض التعديل في السيناريو وبعد أن تكتمل كل الاستعدادات ويتم تجهيز المناظر أو مواقع التصوير وتصبح كل المعدات في أماكنها يتم استدعاء كاتب السيناريو لاعادة الكتابة مراعاة لما استجد من ظروف ، ( ويللا )

كما تصلح فترة التدريب (البروفات) لظهور عدة اكتشافات جديدة  
حول الشخصيات تشق طريقها لتفرض نفسها على السيناريو

« كان الممثلون فى فيلم « داعى بقر منتصف الليل » يضيفون بعض  
الشيء الى السيناريو الاصلى فقد اكتشفنا أشياء فى مشاهد معينة كنا  
نهى، أنفسنا لها مقدما وبالاكتفاء على الارتجال وجدنا بعض الإضافات  
التي تنمى مع مشهد ما وبهذا المعنى يكون الممثلون قد اسهموا كثيرا  
فى السيناريو اننى أهتم بتوضيح الهيكل العام للفيلم بكل عناية خلال  
ثلاثة أو أربعة تسويدات وعندما يبدأ التصوير أذى كل ليلة سابقة  
للعمل فى اضافة الحواشى والملاحظات للسيناريو بكل عناية وأحاول  
ألا أكون عنيدا جامد الرأى خاصة اذا كان المشهد يتطلب من الممثلين جهدا  
كبيرا من الأداء وبمعنى آخر ليست المسألة مجرد جزء من الحركة أو  
الحالة فى مثل هذه المواقف أفضل أن أقضى الجزء الأول من الصباح  
فى اجراء التدريبات مع عدد قليل من الفنيين وعدد من بدلى الممثلين داخل  
المنظر ثم يمكننى بعد ذلك أن أجرى التدريبات باطمئنان مع الممثلين  
مع اعطائهم الاحساس بالمرونة ولدى خطة واضحة فى ذهنى وعلى  
الورق عن كيف سأصور المشهد ولكن من السخف أن أجد نفسى فى  
حالة من الجمود والاصرار ؛ الا اذا كانت لدى أسباب قوية تدعو لذلك من  
الناحية المرئية أو التكنيكية » (شليسنبجر)

« كنت فى وقت ما أبحث عن أدق التفاصيل فى مرحلة الاعداد  
وكنت أقوم كذلك باعداد كل الجانب المرئى خلال الفيلم جميعه كنت  
أدرس كل لقطات الفيلم مقدما وكنت أجد فى ذلك الطريق السليم  
لكى أغرس فى مخيلتى كل ما كنت أنوى عمله الا اننى كنت أجد أيضا  
صعوبة وقتئذ فى استيعاب ما قد يسهم به مدير التصوير أو المصور أو  
الممثلون واذا كان الشخص منا قد أعد كل التفاصيل مقدما فقد يصعب  
عليه أن يعدل ما أعده لكى يستوعب ما قد يقترحه الآخرون اما الآن  
فبالرغم من أننى أدبر كل شىء مقدما بعناية ؛ الا اننى لا أسمح للسيناريو  
بأن يقيد حريتى مثلما يفعل قميص المجانين » (لوزى)

## ● سيناريو المشاهد الرئيسية

يفضل أغلب المخرجين المعاصرين أن يتمتعوا بأكبر قدر ممكن من المرونة فى مرحلة التصوير ولا يرحبون بالعمل حسب سيناريو تم تحديد كل لقطة فيه بكل دقة مقدما ويتم تقسيم السيناريو الى «مشاهد رئيسية» وهى كل جزء من الحدث كامل فى حد ذاته ويدور فى مكان واحد وقد يتكون المشهد الرئيسى من عدة لقطات تشكل فيما بينها بعد تركيبها جزءا متحدا من الحدث

وميزة الأخذ بنظام سيناريو المشاهد الرئيسية هى إتاحة الفرصة للمخرج لكى يستفيد مما تنفذ اليه بصيرته خلال رسم الشخصيات ومما يكشفه خلال مراحل التدريبات كما يمكنه استخدام أى حردة أخرى مرتجلة اذا اتضح له أن هذه الحركة تبدو امتدادا مناسبيا للحركة المحددة مقدما

اننى أعمل دائما من سيناريو مقسم الى مشاهد رئيسية فقط وأحيانا بدون هذا أيضا وأنا لا أستخدم حركات آلة التصوير إطلاقا. ويمكنك أن تقسم المخرجين الى نوعين هناك أولئك الذين يعدون كل شئ مقدما على الورق وهناك أولئك الذين لا يعرفون ماذا سيفعلون الا عندما يتواجدون فى مكان التصوير وأنا ضمن النوع الأخير اننى أعرف ما هى القصة وما هى قيمة المشهد داخل التطور العام للفيلم ؛ وما هو «الجزء» الذى أريد أن أوضحه ولكننى انتظر حتى يرم التصوير الفعلى لكى أقسم المشهد الرئيسى الى الأوضاع المختلفة للتصوير .  
( ريتشاردسون )

وإذا كان المخرج يعتمد على سيناريو مشاهد رئيسية فمن المهم فى هذه الحالة أن يحيط مركب الفيلم (المونتير) علما بكيف سيتم تركيب كل مشهد ويجب أن يدرك مركب الفيلم الإيقاع العام لكل مشهد والا تعذر عليه أن يعرف أين تقع اللقطة المقترعة وأين تقع اللقطة القريبة وهكذا

يجب أن يكون السيناريو محكما وقاطعا وحتى اذا كان المخرج يعتمد على سيناريو مشاهد رئيسية فقط فيجب عليه أن يقوم بتأدية واجبه المنزلى كل مساء أى أن على المخرج أن يحدد بكل دقة قبل أن

يبدأ التنفيذ كيف سيتصرف مع كل مشهد رئيسي وكيف سيوضح لقطاته ومن المهم جدا في هذه الحالة أن يعرف مخرج الفيلم كيف سيتم التصرف مع كل مشهد رئيسي حتى تتضح له الرؤية حول نمط التركيب الذي ستوفره له اللقطات المصورة ، (كول)

## ● الحوار

من الممكن أن يكون الحوار السينمائي أكثر واقعية من الحوار المسرحي حيث أنه لا يحتاج غالبا إلى أن يكون موجها إلى الجمهور بل هو أصلا ما يقوله الأشخاص لبعضهم في الواقع

ونجد من جهة أخرى أننا نحتاج إلى كلمات أقل في الفيلم عنه في المسرحية ولذا تكون أهمية هذه الكلمات أكثر تركيزا ويصلنا في المتوسط من مكبرات الصوت المثبتة خلف شاشة السينما ثلث عدد الكلمات التي تصلنا عادة من أفواه الممثلين على المسرح ، للتعبير عن نفس القدر من المعلومات

وفي نفس الوقت فإن أي جمل حوار موجها إلى الجمهور عن عمد سوف تبدو مفروضة وغير طبيعية في السينما

وبالرغم من كل هذا فمن الضروري في أغلب الأحوال استخدام الحوار السينمائي لنقل المعلومات ويجب في مثل هذه الأحوال التأكد من أن هذا الحوار يتمشى مع روح الشخصية وأن يتم نطقه بصورة مقنعة تحت هذه الظروف الخاصة

يجب أن نتردد في قبول الجمل التي تبدأ بتعابير مثل « وكما نعرف فقد كنت دائما » ، أي أنه يجب على المخرج أن يتجنب أن يقوم شخص ما بتقديم تحليل علني لشخصيته إلى شخص آخر ؛ خاصة إذا كان من المفروض أنهما يعرفان بعضهما جيدا يمكن تقديم مثل هذه المعلومات عن طريق سلوك هؤلاء الأشخاص وتصرفاتهم والتعبير بالكلمات التي يملئها الموقف فقط

أما إذا كان من الضروري أن يتولى الحوار تقديم حبكة الرواية فيلزم الحذر حتى لا يبدو من الواضح جدا أن هذا هو الغرض الوحيد من وراء كتابة الحوار ويمكن الوصول الى هذا بأن نجعل جمل الحوار تخدم غرضين في وقت واحد وذلك بأن نجعلها تبرز شخصية المتحدث أيضا

وإذا كان الموضوع يتطلب كمية كبيرة من الشرح فمن الأفضل أن نعود الى السرد المباشر مهما كان رأى الحريصين على الفن السينمائي وصفائه

ويمكننا أن نستخدم جهاز تسجيل صوتي وندع الممثلين يختبرون النتيجة ويمكننا بهذه الوسيلة أن نصل الى مستوى طبيعي مقبول من كتابة الحوار كما يمكن كحل بديل أن نصل الى مستوى مماثل عن طريق الارتجال مع الممثلين خلال مرحلة كتابة السيناريو

الا انه يمكن أن نصل الى مستوى أعلى من هذا للحوار السينمائي إذا عثرنا على الكاتب ذى الموهبة الفائقة

وقد يصبح الحوار عملا أدبيا دون أن يكون كاتبه أدبيا وما لم يكن فى إمكانك أن تتعاقد مع أديب مثل **هارولد بيتس** أو أن تصل أنت الى نفس مستواه فمن الأفضل أن تكفى بالأسلوب الطبيعى فى أغلب الموضوعات

أما فى حالة الموضوعات التاريخية فإن الكاتب الموهوب يصبح ضرورة لا غنى عنها فمن جهة يجب أن نتفادى الوقوع فى نماذج الفيلم التاريخى الهوليوودى الملئ بالادعاء والتكلف ومن جهة أخرى يجب أن نتفادى الوقوع أيضا فى الأسلوب الذى يثير السخرية والضحك ويمتلئ بالمفارقات التاريخية

ومن التهور الاعتماد كلية على ارتجال الحوار فى آخر لحظة الا فى حالة الموضوعات التسجيلية وسينما الحقيقة وحتى فى هذه الحالة فيلزمنا شخص بارع ليتعامل بالمقصد مع الشريط المغناطيسى والا توفرت لدينا كمية هائلة من الكلمات

ويعتمد الارتجال فى آخر لحظة فى حالة الأفلام الروائية على أداء الممثلين للشخصيات وغالبا ما تكون النتائج الطبيعية والسلسلة



التي نحصل عليها بهذه الطريقة أمرا سطحيًا لا يتلاءم مع تتابع المشاهد ككل

ولا يعنى هذا أنه لا يمكن للمخرج ولا للممثلين تغيير أى جملة حوار وهم فى مكان التصوير ولكن على المخرج أن يفعل هذا بمنتهى الحذر وأن يحافظ على تحكمه الكامل فى مجموعة الممثلين وعلى حاسته فى الحكم على الأمور

## ● الاقتباس

يعتمد عدد كبير من الأفلام فى الموضوع على نص مسرحى أو على رواية أو قصة قصيرة وهناك عدد من المنتجين لا يهتمون بقراءة أى سيناريو يعرض عليهم ما لم يكن قد أحرز نجاحا من قبل فى المسرح أو نجح كذلك عند نشره فى صحيفة أخرى وأهم ما يصادف كاتب السيناريو من مشاكل عند تحويل قصة الى صحيفة سينمائية هو مشكلة الاختيار

ان القصص الطويلة تنهذى انها تنمو على مهل ان قراءة أى قصة طويلة لا تتم عادة فى جلسة واحدة بينما نجد أن مشاهدة أى فيلم روائى تتم فى جلسة واحدة وهذا الفرق هام جدا وعلى هذا يجب أن تتم قراءة السيناريو المكتوب فى جلسة واحدة أيضا وليس التركيز المطلوب هنا فى الطول فقط ولكن فى جوهر القصة وتصبح المهمة المطلوبة هى إعادة صياغة الجوهر بطريقة تلبي كل مطالب الفيلم من وجهة نظر الجمهور الذى سيشاهده وغالبا ما تكون المشكلة الرئيسية أمام الاعداد السينمائي عن قصة هى المضمون الادبى البحت لهذه القصة. وما أقصده هنا بالمضمون الادبى هو انه مضمون لفظى وليس مرثيا وعلى كل حال لا يمكنك أن ترى ما يفكر فيه غيرك لابد من صياغة ذلك التفكير بطريقة مرثية ان الحوار مثلا فى أى كتاب يتهدى على مهل مثل الحوار فى الحياة الحقيقية ان الناس عندما يجلسون للمناقشة حول مائدة يستغرقون وقتا طويلا قبل أن يقولوا شيئا محددًا ولا يمكن لكاتب السيناريو أن يحل هذه المشكلة باستبعاد الحوار كلية بل يجب عليه أن يعيد كتابته مع مراعاة ما يسمح به الوقت السينمائى



بعيدا عن الزحام الهائج ١٩٦٧ وجون شلسنجر يخرج



• كيس ١٩٧٠ كين لوتش

على الشاشة وعلى هذا فالاعداد السينمائي عن قصة عبارة عن اعادة خلق وفى هذا ما يغضب الكثيرين « ( ريللا )

وهناك مشكلة أخرى الا وهى اختيار أفضل كاتب سيناريو للقيام بمهمة الاقتباس حيث أنه من الضروري أن يكون تصور المخرج للقصة الأصلية منعكسا على السيناريو على كاتب السيناريو أن يرى فى القصة ما يراه المخرج بالضبط واخذ جون شليسنجر يبحث عن كاتب يرى فى قصة جيمس ليو هيرليهى راعى بقر منتصف الليل نفس ما كان يراه هو فيما يتعلق بالصفات الأساسية للشخصيات الرئيسية وعلاقتهم ببعضهم البعض

« بدأنا فى فيلم « راعى بقر منتصف الليل » بكاتب كنت أشعر أنه لا يحب القصة الأصلية بالقدر الكافى كان يرغب دائما فى تعديلها وتغييرها كان يقول مثلا انه مما يثير العاطفة أن نجعل راتسو أعرجا وكان دائما يتجه بالشخصيات فى اتجاهات لا أقتنع بها وبدون أى مبررات مقبولة وكتب تسويدتين قرنا بعدها الاستغناء عنه وكنا لا نعرف ماذا نفعل بعد ذلك حتى تسلمت سيناريو آخر لى أبحثه يتعلق بمشاكل التهريب فى الولايات المتحدة ولم أكن أعرف شيئا عن كاتب هذا السيناريو ولكننى طلبت منه أن يعمل فى راعى بقر منتصف الليل « وقدم لنا تسويدة فى ستين صفحة لم تكن مرضية بأكملها فبدأنا من الاول كنا نعمل سويا عن قرب نناقش مشهدا لى ينفرد بعيدا بعدها ليكتب عشرة صفحات أو ما الى ذلك وقمنا برحلات الى تكساس وفى الواقع ركبنا السيارات مسافة ثلاثة آلاف ميل لمجرد الاحساس بالمكان كانت هناك أشياء كثيرة عن أمريكا كنت قد لاحظتها عبر السنين الطويلة وكنت اعتقد أنه يجب أن يتضمنها السيناريو مثل الطريقة التى يقدم بها المذيع آخر احصائيات الاصابات فى فيتنام بنفس نبرة الصوت التى يقدم بها الاعلانات التجارية ان كل شىء يبدو وكأن له نفس القدر من الأهمية «

## ● الاقتباس عن المسرح

بالرغم من أن هناك بعض التشابه بين مظاهر الشكل المسرحي والشكل السينمائي إلا أن أعداد سيناريو للسينما عن نص مسرحي كثيرا ما يسبب العديد من المشاكل ومن الصعوبة أن يصل الكاتب الى صيغة سينمائية خالصة من حيث عدة اعتبارات اذا كان يعتمد في مادته على المسرح ان الاختلاف الرئيسى بين الرواية والمسرحية من وجهة نظر الاقتباس للسينما هو أن الكاتب يتمتع في الحالة الاولى بقدر أكبر من حرية الحركة وبما أن المسرحية تكتب خصيصا للمسرح فان الرغبة في الخروج بالشخصيات خارج حدود خشبة المسرح تستلزم ادخال بعض الاضافات على النص بينما نرى من ناحية أخرى أن مشكلة أعداد السيناريو عن رواية تنحصر في الاختيار والتركيز كما سبق أن أوضحنا

وعلى هذا فالرواية تتميز بوفرة المادة ( عادة ) وكذا ادراك الايقاع وتدفق الزمن داخل بنائها وهو ما يزيد من ارتباطها بالشكل السينمائي ان أكثر النقد الذى يوجه الى الفيلم المأخوذ عن رواية هو الحرية الزائدة فى الاقتباس والاستغناء عن كثير مما ورد فيها بينما نجد من ناحية أخرى أن أكثر النقد الذى يوجه الى الفيلم المأخوذ عن مسرحية هو أنه يبدو كمسرحية مصورة تقل فيها الحركة

ويهدف مثل هذا النقد - وان كان له ما يبرره أحيانا - الى الحرص على الفن السينمائي دون أن يتيح الفرصة لحقيقة انه من المشروع تماما أن تصور مسرحية جيدة كما هى وأداء ممثلها الجيد لكي يمكن أن يشاهدها عدة ملايين من الناس الذين لا يمكنهم أن ينتقلوا الى برودواى أو شافيتسبرى أفنيو

وإذا كان النظام الاقتصادى للمسرح نفسه قد أدى بالمؤلف الأصلى أن يكتب مسرحية تتسم بجو مقبض مكتوم فان المخرج السينمائي الذى يعتمد على هذه المسرحية نفسها يكون قد الحق بها ضررا واضحا اذا ما أضاف أماكن متعددة من عنده وخرج بها الى الهواء الطلق لا يوجد سبب على الاطلاق يمنع مثل هذه المسرحية من أن تكتسب الصيغة السينمائية بالرغم من محافظتها على بيئتها المحدودة مع عدم الحاجة الى



من يغاف من فرجينيا وولف ١٩٦٦ مايك نيكولز



حارس البيت ١٩٦٣ كليف دونر

احتفاظ الأداء المسرحي بمبالغته وبطابعه الخاص والمثال الجيد لهذا التحويل البارع هو اخراج كليف دوثر لمسرحية هارولد بنتنر حارس البيت فى فيلم سينمائى يحمل نفس الاسم

وغالبا ما يتسبب اقحام المشاهد والاماكن على المسرحية لمجرد التنويع والمروج الى الهواء الطلق فى ان يجعلنا نتململ فى مفاعدنا فى انتظار أن يعود بنا السيناريو الى الخط الدرامى الأصلى

وإذا أعجب السينمائى بمسرحية فقد يكون من الأفضل أن يتركها فى حالها أو فلينتقلها الى السينما بكل اخلاص وكأقرب ما يمكن الى الأصل . أما اذا أعجبته الفكرة الرئيسية للمسرحية ورغب فى نقلها الى السينما فليأخذ الفكرة فقط وليبنى حولها فيلما من أول وجديد وإذا لم يلجأ السينمائى الى أحد هذين النقيضين فقد يقدم حلا وسطا لا يقدم ولا يؤخر

ويجد المخرجون ذور الصلات القوية بالمرح صعوبات عدة فى حالة التحويل من وسيلة تعبير الى أخرى خاصة اذا كان قد سبق لهم أن أخرجوا نفس المسرحية على المسرح ويناقش توفى ويتشاردسون وله دور متميز فى المسرح يماثل دوره المتميز فى السينما فيما يلى بعض مشاكله

كنت دائما أريد أن أخرج أفلاما سينمائية الا اننى بدأت فى المسرح وكان من المستحيل بالنسبة لى أن اصنع أفلاما فى ذلك الوقت وكان الطريق الوحيد لدخول السينما هو من خلال المسرح والتليفزيون . ولدى خلفية أدبية قوية مثل بعض الانجليز الحلاقين،وعندى ذوق حساس للكتابة كما اننى معجب بالأدباء المتنازين وان كان هذا يصعب الأمور فى السينما حيث أن الأدباء المتنازين يرفضون الكتابة للسينما وأيا كان الأمر فقد تسببت خلفيتى المسرحية فى خلق عدة مشاكل عندما كان على أن أنقل من المسرح الى الشاشة وفى الواقع أنا لا أعتقد أنها فكرة جيدة على الإطلاق فمن الأفضل دائما فى السينما أن تعمل من مادة أصلية فهذه هى الطريقة الوحيدة التى يمكن بها فهم الفكرة فى شكل سينمائى وإذا كنت قد أخرجت عملا فى المسرح من قبل فمن المستحيل أن تفكر فيه تفكيرا جديدا لانه أصبح مصبوبا فى قالب معين انك عندما

تتعهد عملا في وسيلة للتعبير لا يمكنك حقيقة أن تنقله الى وسيلة أخرى .

## ● السيناريو التسجيلي

يرى البعض أن الفيلم التسجيلي لا يحتاج الى سيناريو مسبق وإذا كان روبرت فلاهرفتي قد اتبع هذا الأسلوب فيما مضى إلا أنه قد التقط ملايين الأقدام من الفيلم الخام ليقدم عددا محدودا من الأفلام وليس لكثير منا نفس سحر أسلوبه كما أنه ليس متاحا لاحد في إيماننا هذه نفس المعدل المرتفع من استهلاك الفيلم الخام وكذلك يتطلب أسلوب « سينما الحقيقة » معدلا مرتفعا أيضا ولكن إذا تم التصوير على مقاس ١٦ مم فقد يسهل عندئذ العثور على ممول

ومن جهة أخرى قد يعمل أغلبنا وفق ميزانية محددة وهذا يستلزم الوصول مقدما الى سيناريو بشكل أو بآخر

ان جوهر كتابة السيناريو لاي فيلم تسجيلي هو اجراء البحث بصورة وافية شاملة والذي يتطلب عادة عدة أسابيع من الانهماك والتركيز في كل ما يتعلق بالموضوع وبيئته

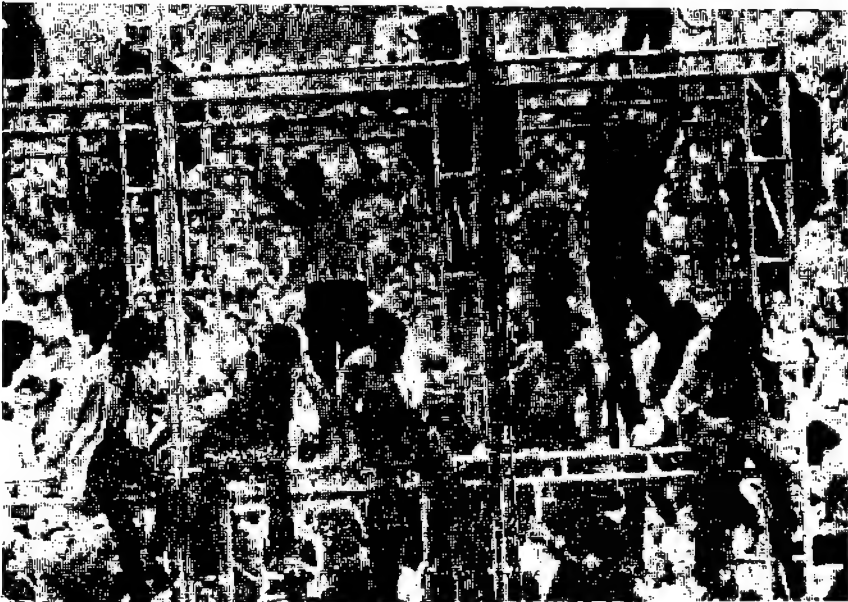
ولا يكفي السينمائي خلال هذه الفترة بجمع المعلومات من أجز السيناريو بل عليه أيضا أن يتعرف على الأشخاص المرتبطين بالموضوع وأن يختار من يصلح منهم للظهور في الفيلم وأن يصبح هو نفسه عضوا يرحب به الجميع في هذه البيئة الجديدة باختصار ؛ ليس عليه فقط أن يتعرف على الأفراد الموجودين بل يجب أن يتعرفوا عليه أيضا

ويمكنه في الوقت نفسه أن يفحص الامكانيات الطبيعية للبيئة أي أفضل الأماكن للتصوير مع تسجيل الصوت المتزامن؛ وظروف الاضاءة بما في ذلك مصادر التيار الكهربائي المتاحة ومدى توفر مساحات تسمح باللقطات البعيدة وهكذا

ولكن أهم ميزة لفترة البحث هي مواجهة السينمائي للحقيقة . يجب أن تقارن الأفكار المسبقة بالحقائق وأن تطبق الاحصائيات على الناس



« وثيقة فارو » ١٩٧٠ انجمار برجمان



« وودستوك » ١٩٧٠ مايكل وادل



لادراك مدى دقتها هناك وقت كاف لكي ينمو حب الموضوع حتى ولو انتهى الأمر بكراهيته

ويجب أن يرتب السينمائي أن يتقاضى اجرا منفصلا عن مهمة البحث وكتابة السيناريو كلما أمكن ذلك ومثل هذا المطلب ليس ضروريا فقط لتغطية المصاريف خلال تلك الفترة ولكنه يساعد على التأثير على ممول الفيلم وعلى المسئولين عن البيئة التي ينوى تصويرها لابرار أهمية تلك المرحلة الحيوية في صناعة أى فيلم تسجيلي جاد

وأكثر من هذا فان الممول فى أغلب الاحتمالات سوف يواصل انتاج الفيلم كى يبرر صرف هذا المبلغ المتواضع عما لو كان السينمائي قد قام بمهمة البحث وكتابة السيناريو على البعثة

ويمكن تنسيق السيناريو التسجيلي بطريقة بسيطة من حيث الكتابة نرسم خطا رأسيا في منتصف الصفحة وإلى يسار هذا الخط نكتب الحركة أى المراتب وإلى اليمين ندون الصوت ومن المهم ألا نهمل العمود اليمين حتى لو كتب الواحد منا كلمة «موسيقى» أمام مشهد فان هذا سوف يذكره على الأقل بأن يصور هذا المشهد بأسلوب مختلف تماما عن مشهد آخر تصاحبه مؤثرات فعلية أو حوار (على القارىء العربى أن يراعى أنه عند كتابة السيناريو باللغة العربية يكون الوضع عكس ما هو مذكور هنا من حيث استخدام العمود اليسار والعمود اليمين)

أما إذا كان الفيلم يتطلب نوعا من التعليق فمن الأفضل تدوين مسودة لما يجب أن يقال وباستمرار مرحلة كتابة السيناريو ومن بعدها مرحلة التصوير ثم التركيب يمكن عندئذ استبعاد جانب كبير من التعليق المبدئى وتعويضه بوسيلة اتصال مرئية (انظر ملحق أ)

وإذا لم نراع معالجة التعليق أثناء مرحلة كتابة السيناريو فقد نجد أمامنا عدة مشاكل عندما نصل إلى المراحل الأخيرة للتنفيذ لا توجد مشكلة أكبر من أن تجد لديك مادة مرئية تزيد كثيرا عن التعليق الذى سوف يصاحبها أما إذا واجهت العكس وهو أن يكون الشرح الحيوى الذى لا يمكنك أن تختصره يزيد عن ثلاثين ثانية مثلا بينما يصاحب

صوراً لا تزيد عن خمس ثوان فيمكنك عندئذ أن تتحايل على ذلك بأن تجعل التعليق يستمر على صور أخرى لا علاقة لها به

ومن الأهمية استخدام آلة تصوير فوتوغرافي خلال مرحلة البحث أن الصور الفوتوغرافية تحقق غايتين في وقت واحد فهي مرشد هام للسينمائي في المراحل التالية كما أنها تشكل أفضل طريقة لعرض الموضوع على الممول الذي غالباً ما لا يقبل أن يقرأ ما يعدّه السينمائي من تخطيط للفيلم بكل ما يضمنه من اصطلاحات فنية وتقسيم إلى صرر وصوره يجب في هذه الحالة كتابة عرض أدبي لما تنوى أن تصوره في الفيلم وسوف يسهل فهم ذلك مباشرة ما دامت توضحه الصور الفوتوغرافية

واستخدام جهاز تسجيل للصوت له أهميته أيضاً أثناء مرحلة البحث كما أن الألام بالكتابة بطريقة الاختزال يعتبر ميزة أكثر أهمية.

ويجب اعتبار كل جمل الحوار المدونة في السيناريو دليلاً يهتدى به وعندما تحين مرحلة التصوير الفعلي فإن المخرج سيستخدم دليل الحوار لكي يذكر الذين يشتركون في القائه بما يجب أن يتحدثوا عنه ثم يقوم عندئذ بتسجيل ما سوف يقولونه بتعبيراتهم هم

## ● التقاليد

هناك تقليدان أدبيان يجب تطبيقهما منذ بدء المراحل الأولى لكتابة السيناريو وأن يستمر استخدامها حتى تتم كتابة السيناريو في صيغته النهائية

### ١ - صيغة المتحدث الجمع

استخدام صيغة المتحدث الجمع أي نحن ، التي تستخدم للتعبير عن الملك أو رئيس التحرير هي الصيغة المناسبة لاختزال كلمات المخرج وآلة التصوير والمشاهدين فنقول نتحرك الى الأمام تجاه ستيفلا ، لو ، وبينما نتحرك أفقياً مع مارك تجاه النافذة ونتحرك عبر ظهر يده

نرى كما لو كان من وجهة نظره لافتة النيون التي تضيء في المستوى الخلفي ،

أما إذا كان تقليد استخدام صيغة المتحدث الجمع لا يحتمل فيمكن اغفاله ولكننا ببساطة سوف نستخدم بدلا منه عدة كلمات

## ٢ - صيغة المضارع

يجب أن تتم كتابة كل الملخصات والخطوط العامة والمعاجات والسيناريوهات في صيغة المضارع ولا يعود استخدام هذا التقليد لمجرد الراحة ولكنه انعكاس للطبيعة الأساسية لوسيلة التعبير هذه لا وجود للفيلم الا في صيغة الحاضر مثله مثل سائر الوسائل السمعية البصرية

وحتى اذا عدنا « فلاش باك » الى الماضي أو تقدمنا « فلاش فورورد » الى المستقبل فيمجرد أن نغير الزمن في أقل من ثانية فان المتفرجين يجدون أنفسهم في حاضر « آخر

## ● مراحل كتابة السيناريو

تمر كتابة سيناريو الأفلام الروائية حسب العرف والتقاليد خلال المراحل التالية وقد نستغني عن احدى هذه المراحل في بعض المرات وقد نعيد عدة محاولات لمرحلة واحدة منها في مرات أخرى ولقد حددنا لكل مرحلة عددا من الصفحات ولكن هذا العدد بطبيعة الحال لمجرد الارشاد ، ولا يجب اعتباره قاعدة ملزمة

## ١ - الملخص ٥ صفحات

موجز قصير للموضوع قد يساعد في بيع الفكرة لرجال الانتاج المشغولين ويوجد بعض كاتبى السيناريو صعوبة في تلخيص ما لم يكتبونه بالكامل بعد وفي حالة اذا كان السيناريو سيتم اعداده عن رواية أو مسرحية ؛ يصبح الملخص وظيفه مفيدة هي تحديد خط تطور انقصة لصالح صانعى الفيلم

## ٢ - تخطيط القصة

٥٠ صفحة

توسيع الموضوع ليصبح فى صيغة قصة قصيرة تقريبا .وحيث يكون للحوار ضرورة فى تطوير القصة أو فى توضيح احدى الشخصيات تتم كتابته كما فى الأدب وليس كما يرد فى المسرحية أو السيناريو التنفيذى

## ٣ - تخطيط المناظر

٣٠ صفحة

هذه مرحلة يتفادها عن قصد أو بدون قصد الكاتب الأديب الذى لم تتوفر له خبرة بصناعة الأفلام خاصة وأنه غير مطالب بتقديمها حسب بنود التعاقد معه .انها محاولة مبكرة نسبيا لحصر المناظر الفعلية فى الفيلم مع وصف بسيط لما يجرى فى كل منها من أحداث دون ذكر أى حوار أو حواشى وحتى يمكن اكتشاف وخلق نوع من الشكل المرئى للفيلم بدلا من الشكل الأدبى

انه تمرين مفيد ويمكن تعزيزه وتدعيمه - اذا توفرت الموهبة والوقت - برسم سكتشات تخطيطية لبعض اللقطات لكى تصور تنابع اللقطات والانتقال بينها

## ٤ - المعالجة

١٠٠ صفحة

توسيع آخر لتخطيط القصة ومن الأفضل أن يتم بعد تخطيط المناظر وأحيانا تندمج هاتان المرحلتان فى مرحلة واحدة وقد تصبح هذه المرحلة ببساطة خطوة فى طريق تحويل تخطيط القصة الى معالجة كاملة الحوار وقد تكون المعالجة مرحلة واضحة فى العقد وقد لا تكون ويجب تسليمها أو الانتهاء منها فى موعد محدد

## ٥ - معالجة كاملة الحوار

١٨٠ صفحة

الاسهام الرئيسى الذى يقوم به عادة الكاتب غير المرتبط بصناعة الفيلم ويشمل غالبا حوارا أكثر مما يلزم ووصفا أكثر مما يلزم وكمية

من التكرار الذى قد يفيد كتنعيمات أو اقتراحات لصانعى الفيلم أكثر منه كجزء أساسى من السيناريو النهائى ويمكن لآى تطوير تالى أن يعتمد على المادة المتوفرة فى هذه المرحلة

## ٦ - سيناريو المشاهد الرئيسية ١٧٠ صفحة

أيا كان مدى اشتراك المخرج وارتباطه بالمراحل الخمس الأولى فإنه من الضرورى جدا أن يقوم بدور حاسم فى هذه المرحلة وفيما يليها من اعداد للسيناريو

وهذه المرحلة هى أساسا أول تحويل للمعالجة كاملة الحوار للاقتراح من شكل خطة العمل « والمشاهد الرئيسية عبارة عن أجزاء من الحركة والحدث كاملة فى حد ذاتها مثل المشاهد فى مسرحيات شكسبير ولكنها قد تختلف فى طولها من ثابنتين الى عشرة دقائق أو أكثر

ولا يتوقع أحد أن يتم فى هذه المرحلة التقطيع الى لقطات منفصلة أى لقطات قريبة ولقطات بعيدة الخ

يمكن لسيناريو المشاهد الرئيسية أن يكون وثيقة عمل للمراحل الأولى من توزيع الأدوار على الممثلين وتصميم المناظر وعمل الجداول الزمنية ووضع الميزانية ( اذ لم تكن الميزانية قد تم تقديرها من قبل ) ( انظر ملحق ب )

## ٧ - السيناريو التنفيذى المبدئى ١٥٠ صفحة

يتوقف تطور المراحل ابتداء من المرحلة السابقة على أسلوب المخرج فى العمل قد يبدأ بعض المخرجين فى تقسيم كل المشاهد الى كل قطع متوقع بحيث ينتهى الى المحاولة الأولى لخطة تركيب اللقطات ( المونتاج ) وقد يكتفى البعض بمجرد صقل وتحسين سيناريو المشاهد الرئيسية دون تقسيمها الى لقطات منفصلة

ان السيناريو التنفيذى المبدئى عبارة عن تطوير أكثر منه مرحلة

وان كان يطلب أحيانا تقديمه مكتوبا على الآلة الكاتبة وعلى هذا يمكننا اعتباره تقطيع مبدئي اذ قارناه بـ التقطيع النهائي »

#### ٨ - السيناريو التنفيذي النهائي

١٢٠ صفحة

هذا الاصطلاح يشرح نفسه بنفسه ومع ذلك فنتيجة لبعض الضغوط الخارجية أو بعض الإيحاءات الجديدة من صانعي الفيلم أنفسهم قد توجد عدة نسخ « نهائية » مختلفة وحتى بعد أن يبدأ التصوير قد تستجد بعض التعديلات « وجرى العادة أن يتم نسخ كل من هذه التعديلات على ورق مختلف في لونه وبذا ينتهى الأمر بأن يبدو دفتر السيناريو التنفيذي النهائي وكأنه قوس قزح

والوضع المثالى هو أن يصبح السيناريو التنفيذي النهائى خطة العمل الفعلية لجميع أفراد الوحدة على أن تكمله مجموعات من رسومات التابع ( لوحة القصة ) توضح التكوين داخل كل لقطة

وبعض المخرجين من جهة أخرى لا يقبلون العمل بهذه الطريقة كما سنرى من بعض المقتطفات المذكورة فى أجزاء أخرى من هذا الكتاب ونحن ننصح كل مخرج مبتدىء بأن يراعى كل الاحتمالات بكل جدية قبل أن يفكر فى الاستغناء عن السيناريو التنفيذي أو عن رسومات التابع

يجب الا ينظر المخرج الى هذه الوسائل المعاونة وكأنها قضبان سجن بل هى فى الواقع وسائل تمكنه من الارتجال ومن اغتنام الفرص التى تلوح فى آخر لحظة : دون أن يضيع منه التدفق الطبيعى للفيلم

## اعداد اللقطات

فى بداية كل يوم يقرر المخرج ما الذى سيصوره واذا كان يعمل حسب سيناريو تنفيذى تمت فيه دراسة كل لقطة فلن تكون امامه مشكلة بفرض أن التصوير يسير وفق الجدول الزمني أما اذا كان المخرج يعمل حسب سيناريو مشاهد رئيسية وجدوله الزمني يسمح بكثير من المرونة ، فغالبا ما يعد ما سوف يصوره طوال اليوم خلال الامسية السابقة وسوف ترتبط قراراته بمدى تقدمه فى العمل حتى تاريخه وبعده اعتبارات عملية أخرى مثل مكان التصوير ومدى اعداده والاضضاء والتتابع يسواها ويساعده فى هذه الأمور المنتج الذى يريد أن يطمئن على أن الانتاج جميعه سينتهى فى الموعد المحدد ومساعد المخرج الذى يجمع جميع الفنيين داخل مكان التصوير ويتأكد من أن المنظر جاهز للتصوير وقسم التتابع الذى يطمئن على أن المناظر والملابس تتمشى مع اللقطات التى سيتم تركيبها بعد ذلك مع لقطات تصوير كل يوم

### ● الاجراءات

لكل المهنيين بما فيهم المخرجون السينمائيون طرقهم الخاصة فى سير العمل لقد اكتسبوا بالخبرة بعض التدريبات البسيطة والاجراءات

المحددة التي يتفادون بها عدم الفعالية والتي يمدون بها لأفضل ظروف العمل الخلاق مهما كانت الظروف صعبة

والخطوات التالية تمر من الليلة السابقة للتصوير الى تصوير المنظر فى اليوم التالى وبالرغم من بعض التنويعات التى سسيأتى ذكرها فيما بعد الا أن نظام العمل التالى يشكل الأساس بالنسبة لأغلب صانعى الأفلام الروائية

## ١ - الواجب المنزلى

مهما كان المخرجون قد أوفوا السيناريو حقه من الدراسة والمفحص فإن أغلبهم يقومون ببعض الواجب المنزلى كل مساء فيما يختص بالسيناريو من أجل تصوير اليوم التالى

وفى ضوء ما تم تصويره من قبل وبمزيد من المعرفة بالممثلين وبطاقم الفنيين وبعد مشاهدة المنظر ( أو الموقع ) فعلا وقد اكتمل بقطع الأثاث والأكسسوار الخ تتم إعادة فحص السيناريو بالاستعانة بمسقط أفقى للمنظر ( أو مجسم له ) ورسومات التتابع ( ان نوفمبر )

ومن الممكن فى أغلب الأحوال فى هذه المرحلة تحديد اتجاه آلة التصوير فى كل لقطة على الأقل ويدون المخرج كذلك فى نسخة السيناريو الخاصة به أين ينوى أن يقطع من لقطة الى أخرى مع توضيح زوايا التصوير التى استقر عليها على المسقط الأفقى للمنظر وعلى القسم الفنى ( اذا توفر ذلك ) أن يمدد بزوايا أفقية ورأسية لكل عدسة ومن الأفضل مده بزاوية واحدة قابلة للتعديل للاستعانة بها فى رسم زوايا التصوير على المسقط الأفقى

ويدون المخرج بكل وضوح فى كل زاوية على المسقط الأفقى رقم النقطة حسب السيناريو كما يدون أحيانا البعد البؤرى للعدسة المطلوبة مع تحديد حركة آلة التصوير

ويدون بعض المخرجين ( مثل فال جيت ) لقطاته كل ليلة على مسقط أفقى كبير للمنظر لكى يتم تدبيسه صباح اليوم التالى على لوحة رسم تعلق على حامل سبورة مثبت فى مكان واضح بالقرب من المنظر

وسرعان ما يكتسب المخرجون الذين يتبعون هذه الطريقة دون ان



يغيروا رأيهم كثيرا بعد ذلك سمعوا الاحتراف والكفاءة وهم كذلك يحرمون أنفسهم من الأسئلة التي تثير الغضب طوال يوم العمل

وفي الواقع فان المخرج لا يقيد نفسه بالكامل مقدما فيما يتعلق بتكوين الصورة ان ما فعله لا يزيد الا قليلا عن مجرد تحديد اتجاه آلة التصوير حسب ما يمليه تدفق الحركة منطقيًا مع الاحتفاظ لنفسه بالمرونة والحرية بالنسبة لتكوين الصورة النهائي في كل اللقطات

وقد يقوم المخرج بتحديد زوايا التصوير على مساقط المناظر خلال مراحل كتابة السيناريو والأمر يتوقف على طريقته الخاصة في العمل ويمكن عندئذ نسخ هذه الرسومات وتوزيعها داخل صفحات السيناريو

أما اذا كان المخرج أكثر اطمئنانا الى قدرته على تأدية هذه المهمة في المساء السابق بعد التعرف على الممثلين وبعد مشاهدة المنظر الفعلي فيمكنه اتباع الطريقة الأولى

وإذا كان يشعر أنه غير قادر أو غير راغب أو لديه أي اعتراض على نشر ما توصل اليه من قرارات فليس هذا عذرا لكي يهرب من تأدية واجبه المنزلي وتكفي ساعة واحدة كل مساء من التأمل والتفكير الهادئ بعيدا عن الصخب وكل ما يشغل البال في مكان التصوير لكي تسهم قدرا كبيرا في معالجة أهدأ لتنفيذ اللقطات داخل المنظر وفي راحة البال

وإذا كان الفيلم يعتمد على الحوار فيجب على المخرج أن يستعد مقدما الى مدى أبعد فان الممثلين لا يرتاحون لاضافة جمل حوار جديدة في آخر لحظة

أما اذا كان المخرج يتعامل مع ممثلين غير محترفين أو مع أطفال أو اذا تضمنت الأحداث مشاهد مرتجلة فمن الضروري في هذه الحالة تدوين ملحوظات عن كيفية الشرح والتلقين وتحريك الدافع

## ٣ - اعداد اللقطة

الآلة التي يحتاج اليها المخرج لكي يعد اللقطة هي محدد الرؤية ويمكن شراء أو تأجير نماذج مختلفة من محدد الرؤية ذي البعد البؤري المتغير ومن حجم الجيب كما يمكن تعليقه حول الرقبة كعلامة مميزة

نصيب المخرج وكانت آلات التصوير الكبيرة ذات عازل الصوت في الماضي ( وحتى آلات بولي كس الصغيرة ) مزودة بمحدد رؤية يمكن فصله عن الآلة ويمتاز بدقته ويعتبر مثاليا لهذا الغرض

ومهما كان المخرج بارعا في تصوره للقطات في مرحلة كتابة السيناريو فمن الغباء حقا ألا يحاول أن يمر بخطوات اعداد كل لقطة هامة في فيلمه حيث أن هذه هي المرة الأولى التي يرى فيها الممثلين ووراءهم خلفية معينة هكذا يمكن للمخرج أن يختبر تصوره المسبق باستخدام هذه العناصر الأساسية ألا وهي المثلون والخلفية

وأيا كان الجزء من المشهد الذي يتولى المخرج اعداده فعليه ألا يخلط بين خطوات الاعداد هذه وبين خطوات التدريب ( البروقات ) التي ستعرض لها في الفصل ٩

وهذه الخطوات الخلاقة هي أيضا وسيلة للاتصال فخلال مراحل اعداد اللقطة يعرف كل شخص من الموجودين ما هو المطلوب منه ومن القسم الذي يتبعه

والتركيز التام ضروري جدا وإذا توقف المخرج على سبيل المثال لكي يدخل في مناقشة فلسفية طويلة مع الممثلين فقد يجد أن طاقم الفنيين قد فقدوا اهتمامهم فيما يدور حولهم

أما بالنسبة للمخرج الجديد والذي يتكون فريقه عادة من مجموعة من الأصدقاء الذين تنقصهم الخبرة الكافية مثله فهناك ميزة أخرى أن التركيز المطلوب يساعد على الاطمئنان على أن كل عضو في الفريق يفد المهمة المطلوبة منه بالكامل وتصبح النصيحة التي يمكن أن يبدونها فرد واضحة ومن السهل الحكم عليها وقبولها أو رفضها

وفي نهاية خطوات اعداد اللقطة تتكون لدى الممثلين فكرة مبدئية عن حركاتهم ولدى مدير التصوير عن أين يضع مصابيحهم ولدى المصور عن أين يضع القضبان التي ستتحرك عليها آلة التصوير وعن أي عدسة سيستخدمها ولدى مسجل الصوت عن المكان الذي يشب عليه الميكروفونات ولدى فتاة التتابع عن أي لقطات قريبة وخلفها سيم

صويرها ولدى مساعد المخرج عن كيف يشرف على اعداد اللقطة من جانبه

### ٣ - فحص سريع للحوار

عند هذه الخطوة غالبا ما يفادر المخرج مكان التصوير ومعه الممثلون ويتم استخدام البدلين عادة ليحلوا محل الممثلين فى الأفلام الروائية حتى يستمر المصور فى توزيع الاضاءة وضبطها

وبينما تدور الاستعدادات يناقش المخرج المشهد مع الممثلين محاولا اكتشاف ان كانت هناك صعوبة فى الحوار وللتأكد من الجو المطلوب ، ما بطراً على الصوت من تغيرات والتشديد على بعض المقاطع وسرعة المشهد

وتهدف هذه الخطوة بكل بساطة الى توفير الوقت الى جانب انها تضمن أن المخرج والممثلين لا يتداخلون أو يتعثرون فى الفنيين ومعداتهم بينما يتم اعداد آلة التصوير ومعدات الاضاءة وباقى الأجهزة

وليس من السهل دائما تحديد ما اذا كان من الأفضل لك أن تبدأ بالتدريبات ( البروفات ) الفنية على أمل أن تقود الممثلين مباشرة من التدريب الى التصوير دون أى مقاطعة أو عاقبة أو أن تتأكد من أن الحركة أصبحت مضبوطة تماما قبل بدء التدريبات الفنية

وتتوقف المسألة هنا على التركيز أثناء بروفة معينة أكثر مما تتوقف على فصل المهام المختلفة عن بعضها وعلى المخرج أن يعتمد على أذنه هنا

وأحد القرارات الهامة التى على المخرج أن يتخذها هو متى يتوقف عن التدريبات لبدء التصوير

وهذا القرار سهل نسبيا اذا كانت اللقطة مجرد لقطة قريبة لوجه ممثل واحد أما اذا كان هناك ممثلان أو أكثر فإن الأمر يزداد صعوبة قد يقدم الممثل الأول أفضل ما عنده من أداء مباشرة بينما قد يحتاج الممثل الثانى الى بروفات عديدة قبل أن يصل الى قمة أدائه

وليس المتوسط الحسابي هو الحل الأفضل لمثل هذه المشكلة فإذا كان الممثل الأول يحتاج الى بروتين بينما يحتاج الممثل الثانى الى ١٢ بروتين فليس حل المشكلة هو عمل سبع بروتينات الأمر الذى قد يؤدى الى نتيجة ليست رديئة ولكنها ليست جيدة كذلك

وينحصر الحل عادة فى تحديد من هو الممثل الأكثر أهمية فى اللقطة وعلى هذا الأساس نصل الى قرارنا وقد يحتاج الأمر الى إعادة تخطيط اللقطات حتى يصبح مثل هذا الحل الأفضل ممكن التنفيذ

وإذا تعجل المخرج فى بدء التصوير قبل أن تستوفى البروقات حينها فإن التصوير المتزايد نتيجة عدد من اعادات التصوير قد يؤدى الى أن يستمر الأداء فى التدهور هذا الى جانب حقيقة أن المخرج يستهلك عندئذ كمية هائلة من الفيلم الخام بدون جدوى وإذا كان المخرج من حجة أخرى حذرا أكثر مما يلزم قبل أن يتخذ قراره ببدء التصوير فربما يكون أفضل أداء قد حدث فعلا أثناء التدريبات

وإذا كان الممثلون على مستوى جيد ويعرفون الآن أدوارهم وما هو مطلوب منهم فليس على المخرج أن يتدخل كثيرا عندئذ وتصبح مهمته مجرد ضبط الأداء أعلى أم أوطى أسرع أم أبطأ أكبر أم أصغر

وإذا كان طاقم الفنيين محدودى الخبرة فأفضل نصيحة لهم أن يعاملوا التدريبات بنفس الاحترام والجدية التى يعاملون بها مرات التصوير وإذا لم يركز كل منهم على عمله تركيزا حقيقيا فهناك خطورة أن تزيد مرات التدريب فى عددها أكثر مما يلزم للممثلين ودون أى ضمان للتخلص من العيوب الفنية

## - التصوير

عندما يقرر المخرج أن المرة التالية هى مرة تصوير يندفع عدد من الأخصائيين داخل مكان التصوير أخصائيو الماكياج ومعهم علب البودرة وأخصائيو تصفيف الشعر ومعهم الفرشاة والمشط وأخصائيو الملابس ومعهم فرشاة الملابس وأخصائيو التتابع ليصعدحجروا بأصابعهم ما يلزم تصحيحه الخ انها لحظة تضايق المخرج كثيرا لأن هذه

التصرفات تقطع الاندماج في الجو المطلوب وعلى هذا يجب أن نعلم كل هذه الاجراءات الروتينية البفيضة بأقل صخب ممكن وبأقصى كفاءة ممكنة في الوقت نفسه

ومن المهم وللسبب نفسه أن تتحول خطوات العمل الروتينية التي تتم في آخر دقيقة لكي يبدأ التصوير الى اجراءات لا جهد فيها ونختلف هذه الخطوات قليلا من أستديو الى آخر نجد أحيانا أن قسم الكهرباء هو الذي يبدأ تشغيل آلة التصوير بينما نجد في أحيان أخرى أن هذا من عمل قسم الصوت المهم أن نتأكد من أن طاقم الفنيين يعرفون هذه الاجراءات جيدا وعادة تتم هذه الاجراءات كما يلي

١ - ينادى مساعد المخرج مطالباً بالهدوء وتضىء اللامبات الحمراء ويبدأ الأجراس

- يوضح المخرج أنه مستعد

٢ - يخبر مساعد المخرج قسم الصوت أن يدير أجهزته

- يخطر قسم الصوت آلة التصوير عندما يصل جهاز تسجيل الصوت الى السرعة المطلوبة ( ويتم الاخطار شفويا أو مرئيا أو بواسطة لمبة حمراء )

٥ - آلة التصوير تدور ويلاحظ مساعد المصور جهاز التاكوسيتير ( جهاز معرفة عدد الدورات في الدقيقة ) ليعرف متى فصل آلة التصوير الى السرعة المطلوبة .

٦ - فيخبر فتي لوحة الأرقام أن يسجل اللوحة

٧ - يعلن فتي لوحة الأرقام بيانات اللوحة ورقم مرة التصوير ثم يطور المصفقة ، ثم ينسحب خارج اللقطة بأسرع وأهدأ ما يمكن

٨ - يتأكد المخرج أن كل شيء قد استقر ثم يقول عندئذ كلمة «حرارة»

والشخص الوحيد الذي يمكنه أن يقول « اقطع » هو المخرج الا في الحالات غير العادية وإذا أحس المصور مثلا أن هناك خطأ ما عند لحظة معينة فمن الأفضل أن يستمر في عمله فقد تكون اللقطة كاءلة من وجهة نظر المخرج ويمكنه بعد ذلك أن يغطي لحظة وقوع الخطأ «لقطة قريبة أو بلقطة من زاوية أخرى

ولا مبرر إطلاقا للمزيد من اعادة التصوير ما لم تكن هناك غلطة  
يلزم تصحيحها ، أو لأن المخرج يريد أن يحدث تغييرا فعليا • والا فسيكون  
من الصعب التمييز بين الاعادات فى جلسة مشاهدة النسخ السريعة

وتصوير اعادة أخرى « للاحساس بالأمان » هو محض تضيق  
للتنقود وفى الحالة قليلة الاحتمال جدا وهى حدوث حادث فى المعامل  
فإن كلتا الاعادتين ستتعرض للخربشة أو أيا كان ما سيحدث لها

ونجد من جهة أخرى أن المخرج اللبق يستخدم اصطلاح  
الاحساس بالأمان « عند طلب الاعادة كمجرد عذر أمام الممثلين الذين  
ثم يؤدوا دورهم على الوجه المطلوب

وفيما يلى يذكر سيدنى كول بعض المآزق التى قد يقع فيها المخرج  
الجديد

بعد أن يستقر رأى أغلب المخرجين على تفاصيل اللقطة كما  
يريدونها فإنهم يتمشون مع اقتراحات المصور فيما يتعلق بالعدسة  
المناسبة لذلك الموقف قد يحدد بعض المخرجين مقدما نوع العدسة التى  
يريدونها ولكن قد يكون لدى المصور أيضا بعض الأفكار التى يسهم  
بها فى التنفيذ قد يقول مثلا « إذا صورنا من الخلف هنا مستخدمين  
عدسة ٥٠ مم فإنها ستبدو أفضل » يجب أن يكون المخرج عمليا بالنسبة  
لهذه الأمور وهذا سبب آخر لماذا يكون من الأفضل له أن يحل هذه  
المشاكل مثل مشكلة اختيار العدسة فى مكان التصوير ولا يفيد  
المخرج الجديد شيئا أن يندفع داخل مكان التصوير قائلا « آلة التصوير  
هنا العدسة ٥٠ مم المسافة ١٢ قدما وبوصتان أنت تقف هنا الآن  
ثم تتحرك الى هناك » ثم يتوقع أن يشعر الجميع بأنهم يسهمون فى  
الجهد المطلوب قد تكون قد توصلت الى فكرة وافية عندما عما تريد  
ولكن عندما تعد اللقطة قد يكون لدى المصور بعض الاقتراحات القصة  
التي قد تغير جذريا كل ما خططته كما قد تجد أيضا أنه بمجرد تواجد  
الفنانين فى مكان التصوير فقد تصدر منهم بعض الأفكار الجديدة قد  
يشعرون مثلا أنهم لا يرتاحون للحركة المطلوبة منهم داخل اطار  
الشخصيات المطلوب منهم أدائها ويجب تشجيع كل هذه التطويرات  
وكل هذه الأفكار على أن يسيطر المخرج عليها بطبيعة الحال

وفيما يلي يؤكد جوزيف لوزي الأسلوب الذي يود أن يتم به تصوير اللقطة أو المشهد كما يناقش هذا الأمر كاملا مع مدير التصوير والمصور

« اننى لا أحاول اطلاقا أن أؤدى مهمة أى من الفنانين بالنيابة عنه اننى لا أقول » أريد فى هذه اللقطة أن أستخدم ال ٣٢ « ( أى عدسة بعدها البؤرى ٣٢ مم ) لدى معرفة تامة بالعدسات التى يمكن استخدامها بما فى ذلك بعض العدسات غير الشائعة الاستخدام ولكننى أميل عند مناقشة اللقطة مع المصور لأن أقول أريد لقطة بعيدة جدا وأعتقد أنه لهذا السبب يجب أن تكون من أعلى » هناك قواعد عامة لاختيار العدسات قد أناقشها خلال مرحلة التحضير والاعداد قد أقرر على سبيل المثال أن أصور الفيلم جميعه فى لقطات عامة ولقطات قريبة بدون أى لقطات متوسطة وقد لا تقطع اللقطات القريبة أجزاء من الوجه الا قرب نهاية الفيلم وقد يعطينا تطور اللقطات أساسا فيلما يتكون من لقطات بعيدة جدا مع تحرك تدريجى نحو اللقطات القريبة جدا من الوجه »

ويجب تنظيم اللقطات التى يتم تصويرها فى المواقع الفعلية مقدما حيث قد يفقد المخرج الاتصال بالمصور فى بعض الأحيان أو قد يضطر المصور لأن يصور ما يمكنه بحرية وبسرعة

وفيلم « أشكال فى منظر طبيعى » نبلد تمتد فيه بعض الحركات لفترة طويلة أحيانا فى الهليكوبتر وأحيانا على الأرض وهناك من بعض المشاهد الأخرى لقطات تثبت فيها آلة التصوير مع مزيد من القطع ويلزم لمثل هذه الحطة فى التنفيذ قدر كبير من الاعداد وأناقش هذا مع مصمم المناظر ويتوقف الأمر على من يكون هذا المصمم وأناقشه مع دةا التابع حتى تكون لديها فكرة عما أفعله كما أناقشه دائما مع مدير التصوير وربما مع المصور أيضا ويتوقف هذا على مدى كفاءته

أما اذا كان يعمل معك شخص مثل جيرى فيشر وهو أحد المصورين العظام فى العالم الى جانب أنه أحد مديري التصوير غير العاديين فلى تصل مهمة المصور الى دور كبير ، اذ لم يعمل معه مصور يقترب من قدراته هو أيا كان الأمر فاننى أناقش هذه الأمور وأحاول أن أبين نوع الوضوح ( التركيز البؤرى ) الذى أريده وكذا عمق مجال وضوح الصورة ومقدار تقريب المسافات وأى عوامل تشويه أخرى ان وجدت قد تكون لدى

فكرة استخدام ال ٣٢ ولكننى اترك للمصور فرصة اقتراح استخدامها  
قد نجرب عدة عدسات ولكننا ننتهى فورا بال ٣٢ ولكن بالرغم من  
ذلك قد يحدث عندما أنظر الى اللقطة أن أجدها غير صالحة ربما لأنها  
لقطة متحركة أو لأننى أريد أن تقترب اللقطة من يد أحد الأشخاص أو  
من خانم فى اصبغه ولا يمكننى الاقتراب بالقدر الكافى لذا يجب تعديل  
اللقطة كما يجب مناقشة هذا التعديل « (لوزى)

وهناك عنصر يجب مراعاته عندما تعد كشف ترتيب تصويروير  
اللقطات وهو المنظر الذى سيستخدم فى هذه اللقطات بالذات فبعض  
المنظر تصعب اضاءتها أو يصعب تصوير اللقطات داخلها فى تناسبا  
الصحيح وما يساعد هنا أن نضع كشف اللقطات فى الترتيب الذى  
لا يستدعى فك أى جزء من المنظر أو إعادة توزيع الاضاءة

« اذا كان لديك منظر عبارة عن حجرة يدور فيها مشهد من الحدث  
يتجه فيها الأشخاص فى اتجاه واحد فانك تعد اضاءة المنظر للقطعة فى  
ذلك الاتجاه وقد ترغب عند نقطة معينة أن تحصل على لقطة تتقاطع  
معها قد تستدعى التصوير فى اتجاه آخر ان هذا يعنى إعادة توزيع  
اضاءة المنظر مما قد يستغرق ساعة من الزمن ولتفادى هذه المضايقة  
يجب أن تصور اللقطات التى تدور خلال هذا المشهد من الحدث وبنفس  
توزيع الاضاءة وراء بعضها سوف تجد أنه من الأسهل لك أن تجعل  
الممثلين لا يتبعون التتابع الفعلى للقصة عن أن تضايق مدير التصوير  
والمصور بتحريكهما داخل المنظر طوال الوقت ( كلاوك )

وهناك أسباب أخرى واضحة لعدم التصوير حسب التتابع النهائى  
للفيلم قد تنقسم الأحداث بين موقعين أو أكثر مع العودة فى القصة  
الى موقع معين منها ويتم تصوير كل اللقطات التى يلزم تصويرها فى  
موقع واحد فى دفعة واحدة بقدر الامكان أيا كان موقعها النهائى من  
الفيلم ونصل الى الاقتصاد فى تأجير المعدات اذا صورنا كل اللقطات  
التي تلزمها هذه المعدات فى دفعة واحدة كما يمكن أيضا تخفيض أجور  
الممثلين بهذه الطريقة خاصة الممثلين الذين يظهرون فى اجزاء متفرقة  
من الفيلم وقد يتركز الحدث الرئيسى فى الفيلم حول حدث طبيعى  
أو قد يتطلب حدث « يحدث مرة واحدة أن يتم تصوير جزء من الفيلم





## ● خصائص الأبعاد المختلفة للقطات

### للقطة البعيدة جدا

هناك ثلاثة أغراض رئيسية وراء استخدام اللقطة البعيدة جدا ولا ، يمكنها أن توضح المكان العام لأحداث الفيلم وغالبا ما تستخدم بهذا الغرض في بداية أفلام رعاة البقر أو في بداية فيلم عن مدينة معينة حيث تقوم اللقطة باستعراض ناطحات السحاب أو خلافه واستخدام اللقطة البعيدة جدا في هذا الغرض يجعلها أساسا لقطة بنائية أو أساسية



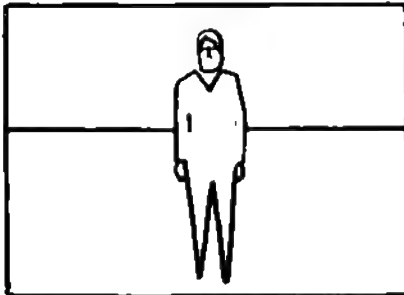
لورانس العرب ١٩٦٢ ديفيد لين نموذج جيد للقطعة البعيدة جدا

ثانياً يمكن استخدامها لالقاء نظرة شاملة على ساحة الأحداث أثناء القيام خاصة حين يلزم ادراك حجم معركة معينة ومدى حدتها وهناك سال مبكر لاستخدام اللقطة البعيدة جداً في هذا الغرض في فيلم جريفيث مذبحه لقد وضع جريفيث آلة التصوير فوق تل بحيث يسهل على المتفرج أن يشاهد قوات الطرفين المتحاربين وهما يقتربان من بعضهما تادمان من طرفى الوادى المتضادين فى وقت واحد

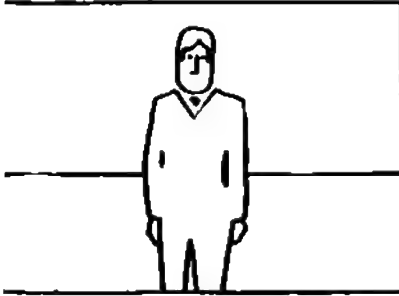
ويحدث الاستخدام الثالث لهذه اللقطة عندما يكون من الضروري عزل انسان عن بيئته أى عرض موقف فلسفى بصورة مرئية ونجد مرة أخرى ان فى أفلام رعاة البقر مجالا صالحا لهذا الاستخدام ان راعى البقر الذى يعبر وحده أرضا منبسطة لا نهاية لها يرمز الى كفاح الفرد ضد البيئة المعادية ولقد استخدم إيمشويلر لقطة مماثلة فى فيلمه «أثمسية» ولكن بطريقة مختلفة لقد وضع بطله على قمة جبل بعيد فى نهاية فيلمه الذى تميز بوفرة لقطاته القريبة وهكذا بدا الانطلاق من التوتر المرئى ليؤكد ضالة شأن هذا الرجل وسط الكون المحيط به

### اللقطة البعيدة ( أو العامة )

هذا النوع من اللقطات قريب فى خواصه المميزة من اللقطات البعيدة جداً وان كان أكثر فائدة عند استخدامه كلقطات تأسيسية هنا وضوح أكثر لتفاصيل حركة الانسان وادراك أقل للبيئة الكاملة المحيطة به ويصبح فى امكان المتفرج أن يركز انتباهه على كل ممثل على افراد وعلى هذا يجب على المخرج فى هذه الحالة أن يرتب مقدما العلاقة بين كل الأشخاص الذين يظهرون داخل اطار الصورة لا يكفيه أن



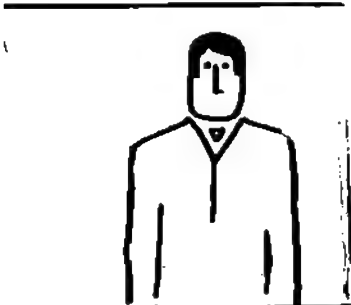
يهمهم بحركة الممثلين الرئيسيين  
باركا كل الباقيين بلا عمل يجب  
أن تكون لكل حركة داخل الصورة  
معنى تضيفه الى المشهد بأكمله

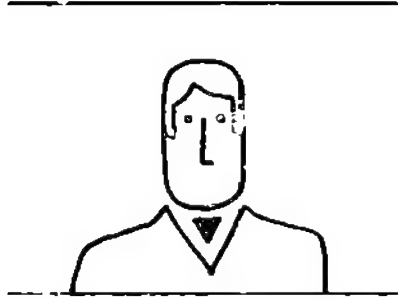


واسمى هذه اللقطة التى يقطع الجسم  
عند الركبة باسم «لقطة هوليوود»  
وذلك لكثرة ظهورها فى الأفلام التى  
كان يخرجها رجال هوليوود خاصة  
فى فترة الثلاثينات والأربعينات  
الا أن أغلب المخرجين المعاصرين  
يجدون فيها حالا بغيضا لعدم  
ارتياحهم للنسبة التى تظهر من جسم  
الانسان خلالها وعليه فيجب تفادى  
هذه اللقطة

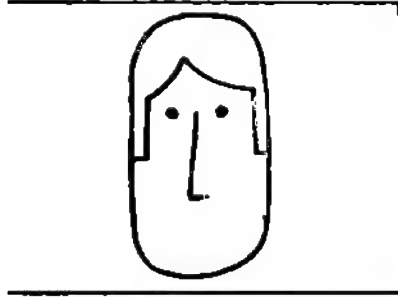
### اللقطة المتوسطة

هى لقطة للجسم أساسا يتم  
فيها استبعاد البيئة المحيطة به وبذا  
يصبح الجسم هو محور الانتباه  
ويمكننا فى هذه اللقطة أن نشاهد  
الجسم بأكمله أو كل ما يعلو الركبة.  
ولهذه اللقطة فائدتها القصوى عند  
تطوير العلاقات بين الأفراد وان كان  
ينقصها التركيز النفسى الذى توفره  
اللقطة القريبة

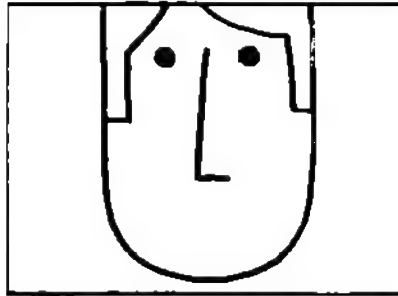




نقطة قريبة للراس والكتاف



نقطة راس



نقطة وجه

وجه الممثل فقط أن تكون مصدرا لأكبر قدر ممكن من التركيز الدرامي هنا يتضح تعبير الممثل الى أقصى حد كما يمكنه أن يوضح أمامنا روح الشخصية التي يؤديها ومزاجها العام ويمكن لهذه اللقطة أن تكشف لنا عن الكثير من الأفكار والمواقف الذهنية التي تمر بها الشخصية وإذا تم تفضيل لقطة الوجه فقط على لقطة الوجه والكتفين، فيجب على المخرج أن يمضي وقتا أطول مع الممثل حتى يتأكد من أنه قد أدرك الدافع من وراء تقديم هذه اللقطة •

وعلى المخرج أن يستفيد من تصوير لقطات قريبة جدا لتفاصيل صغيرة لكنها موحية قد يستغلها مركب الفيلم فيما بعد والأیدی هي أقوى أجزاء الجسم تعبرا واللقطات التي تعزل الأیدی أو خاتما عن كل ما يحيط بها يمكن أن يكون لها أعظم أثر درامي

وتتميز جميع أنواع اللقطات القريبة بوقعها المؤثر على الشاشة ولذا يجب استخدامها بمنتهى التحفظ ننسا نرى لقطات قريبة دون أي مبرر لاستخدامها ، وهذا ما يحدث غالبا في التلفزيون ويحتاج التلفزيون بحكم شاشته الصغيرة الى المزيد من اللقطات القريبة ، أكثر مما يحتاج الفيلم الذي يعرض في دارالسينما

ولذا يحتاج مخرج التلفزيون الى أن يفرس قدرا أكبر من المعاني في لقطاته ولا يجب أن ننسى أن قوة أي لقطة لا تنبع من تكوين الصورة بل تنبع أيضا من السياق الموضوعية فيه أي ما يسبقها وما يليها من لقطات وعلى هذا يجب أن يتأكد مركب الفيلم من أن كل لقطة قريبة تظهر في مكانها المناسب داخل المشهد حتى يكون لها أقوى وقع ممكن

### ● اللقطة القريبة المندرجة Cut-in

من أجل المزيد من إثارة الاهتمام بالجانب المرئي أو لتصعيد الاهتمام بالجانب الدرامي يحتاج المخرج الى تصوير عدد من اللقطات القريبة حتى ينتقل المتفرجين قريبا من مركز الأحداث ويمكنه أن يقترب من الأحداث اما بالانتقال بآلة التصوير تدريجيا تجاه ما يحدث أو بأن تبقى آلة التصوير كما هي ويكتفى بتحريك أجزاء العدسة الزوم ولكن الاقتراب



«رأى بقر منتصف الليل» ١٩٦٩ جون شلينجر

مما يدور بشئ الاعتماد من الناحية المرفقة ولا يجب أن يقتصر ذلك التصرف على حالة تصعيد التوتر أو في حالة الذروة السريعة ويلزم أن تتم اللقطة المندرجة في تسابع سليم مع اللقطات التي تسبقها ولكن لا يلزم أن تتم من نفس زاوية وجهة النظر كما في اللقطة الرئيسية من الأفضل هنا أن نحرك آلة التصوير حوالي ٢٠ درجة وأن تقترب من الممثل عدة أقدام ويتوقف الأمر بطبيعة الحال على نوع العدسة المستخدمة وإذا لم نحرك آلة التصوير بالقدر الكافي فسوف تستجد مشكلة حرجة في تركيب اللقطة بين باقى اللقطات

ويجب كذلك مراعاة خطوط النظر ( أو خطوط العين ) لضمان سلامة الاخراج ولقد جرت العادة أن يحدد المخرج للممثل بكل دقة

أى جانب من آلة التصوير ينظر اليه وعلى أى ارتفاع وما يساعد الممثل كثيرا أن يجد شيئا محددا ينظر اليه

وقد ترتبط اللقطات القريبة المندرجة التي لا تعرض أشخاصا بعرض بعض تفاصيل مراحل الصناعة التي قد لا تتضح خلال اللقطات العادية في هذا النوع من الأفلام قد يكتسب إيقاع الأفلام التعليمية المزيد من الحيوية إذا ما تم فحص تجاوب المتفرجين بعناية مقدما خلال مرحلة التحضير لكل منها وتحديد العدد اللازم من اللقطات القريبة المندرجة التي تثير الاهتمام بما يدور أمام المتفرج

ويمكننا أيضا استخدام اللقطة المندرجة كوسيلة بسيطة لتكثيف الوقت ففي الأفلام الصناعية مثلا التي تتعرض لمراحل متكررة معقدة يمكننا أن ننقل المتفرجين ليقربوا من مركز الأحداث وهكذا يمكننا الشخص من فاصل زمني مقبول إذا ما قطعنا مرة أخرى لنعود إلى اللقطة الرئيسية وقد أوشكت المرحلة على الانتهاء

### ● اللقطة المقتطعة cut-away

كما يدل الاصطلاح فإن اللقطة المقتطعة تنقل اهتمام المتفرجين بعيدا عن الحدث الرئيسي لفترة وجيزة ربما إلى شخص يراقب الحدث الرئيسي أو إلى لقطة أخرى ترتبط بالحدث الرئيسي ولكنها ليست جزءا منه ومثال ذلك اللقطات المقتطعة لبعض المتفرجين على سباق السيارات وهم منفعلون أو في أى حدث رياضي آخر ويمكن لمثل هذه اللقطة إذا ظهرت في الوقت المناسب أن تزيد من إثارة المشهد كما يمكن أن تتضح نائحتها لمركب الفيلم لكي يعتمد عن الحدث الأصلي عندما يجد صعوبة في وصل لقطتين متتبتين إلا إذا أدخل اللقطة المقتطعة بينهما

وربما كان الاستخدام الشائع للقطة المقتطعة هو لقطة رد الفعل قد يكون لرد فعل شخص ثالث يستمع إلى حوار يدور بين اثنين عنصر درامي هام في السرد وقد يستفيد منها المخرج إذا توفرت لديه لقطة تأسيسية لا حركة فيها فإن اللقطة المقتطعة هنا تكسيها تنوعا مرئيا





«اكتوبر» ۱۹۲۷ سرجى ايۇنستانىن



مورجان حالة مناسبة للعلاج ۱۹۶۶ كاريل رابىس

وبغس الطريقة يمكن توضيح مدى تعقيد الحركة بتقديم لقطة مقطعة  
توضح رد فعل أحد المتفرجين

وهناك استخدام آخر للقطعة المقطعة يثير الاهتمام كان قد قدمه  
أيزنشتاين في فيلمه « أكتوبر » لقد أعطت اللقطات المقطعة في هذا  
الفيلم بصورة مجازية داخل الشخصيات مثل كرينسكى الذى كان يتم  
التدرب عليه بلقطات مقطعة لطاوس وباستخدام اللقطة المقطعة بهذه  
الطريقة فإنها تضيف شيئا لتفهم الشخصية أو الموقف

والفرق الأساسى بين اللقطة المقطعة واللقطة المندرجة هو أن  
اللقطة المقطعة ليست بالضرورة جزءا من اللقطة الرئيسية بينما اللقطة  
المندرجة لابد أن تكون كذلك وعلى هذا فمن المتبع لمساعدة  
اللقطة المندرجة لبعض التفاصيل ولكن لأن اللقطات المقطعة ليست  
جزءا من اللقطة الرئيسية فلا يلزمنا هنا استخدام لقطة تأسيسية ويمكن  
ادخال اللقطة المقطعة في الوقت الذى يتفق مع الحدث ومع إيقاع  
المتفرجين على تفهم السرد أن نستخدم اللقطة التأسيسية قبل استخدام  
المشهد .

## ● التصوير فى حيز محدود

لقد المازق التى قد يتعرض لها المخرج هو هل يصور فى ظروف  
صعبة أى مساحة مقيدة ، أم يعيد خلق المنظر فى الاستديو وأن كان  
جون شليسينجر يقرر تفضيله بوضوح للتصوير داخل الاستديو إلا أنه  
يؤيد أن يكون للمنظر داخل الاستديو نفس قيود المكان الأصل بالنسبة  
للغنيين الذين يعملون معه حتى يمكن المحافظة على الصفات الأصلية  
للمنظر

لقد تمت إعادة تشييد حجرات فندق السيارات (الموتيل) بكل  
دقة داخل الاستديو فى فيلم « واهى بقر منتصف الليل » اننى أبحث  
غالبا بكل عناية عن موقع فعلى يكون أقرب ما يمكن لشخصية المنظر الذى  
أريده ثم أعيد تشييده داخل الاستوديو كانت كل المناظر الداخلية  
الرئيسية فى فيلم « واهى بقر منتصف الليل » مناظر مشيدة ولكى

يكتسب المنظر المظهر المناسب كنا نضيف اليه السقف ثم أرض تماما أن يحرك المصور ذلك السقف بعيدا ويصبح عليه أن يوجه إضاءته من فوق الأرضية أو أن يعتمد في إضاءته على لمبات عارية تتدلى في منتصف الحجرة كما كان سيفعل لو كان يصور في موقع فعلي ويلى هذا صفات معينة في إضاءة المنظر فمثلا هذا هو ما فعلناه بالضبط بالنسبة لحجرة الفندق التي يعتدى فيها جو على الرجل لقد أعدنا ظهورا للمبات القوية البشعة التي نجدها في حجرات مثل هذه الفنادق وكلمت هذه هي الصفة التي أملت نفسها علينا أما حجرة راتسو فانها كانت أكثر حقارة ونظرا لأنه لم يكن فيها كهرباء فانها بدت أكثر نعومة يجب أن نراعى دائما ما تملبه حقيقة الموقف وبالطبع هذه هي الطريقة التي أفضل أن أفعل بها الأشياء وإن كنت في نفس الوقت أفهم تايها لماذا تنال الإضاءة ذات الأسلوب المتميز إعجابي في فيلم فيسكوكتي «كلاين» وفي أفلام ستيرنبرج «

وظهرت مشكلة أخرى ماثلة في فيلم «راعى بفر منتصف الليل» في مشهد الحفلة وكان الدافع الدرامي حسب سياق السرد أن ينتقل جو باك وراتسو خارج حياتهما العادية الى فترة قصيرة من الخيال الغائزى

« كنا أصلا قد صمنا مشهد الحفلة بحيث يدور في دور علوى في قرية جرينتش وكان صاحب الحفلة شخص يملك مبالغ طائلة من المال وكان يصنع أفلاما سرية وذلك بأن يدعو أى شخص يعثر عليه في الطرقات لكي يقوم بتصويره في أفلامه وكانت هذه المهمة تنتهى طبعاً بكمية من الأفلام البديئة (بورتوجرافى) وهكذا وجدنا نفسنا داخل مجال نشاط وادهول وبالتالي قررنا ألا نتصرف على ذلك النحو ونتهى الأمر بأن شيدنا منظرا يتكون من متائر سوداء وبضياء لكى تخفى ما يدور وكان اول ما خطر على بالنا أن نجعل جو باك وراتسو يسرحا في هذا الجو الغريب عليهما تماما أردنا أن نخلق حدثا تمتزج فيه وسائل تعبير مختلفة نستخدم فيه أفلام سرية وإضاءة متحركة متغيرة وكل ما الى ذلك ( كان هذا عام ١٩٦٧ عندما لم يكن هذا التصرف كليشيهيا متكررا ) وقدم هذا المنظر قدرا كبيرا من المرونة لمدير التصوير وللمصور فصورنا كمية هائلة من الفيلم الخام « (شليسنجر)



الطرف العميق ١٩٧٠ برجي سكوليموفسكى

وهناك معالجة مختلفة لمشكلة مماثلة للتصوير في حيز محدود طبقها  
برجي سكوليموفسكى في فيلمه «الطرف العميق» ولقد تم تصوير  
أغلب هذا الفيلم في حمامات شعبية في ألمانيا بعد أن أعيد طلاؤها بعناية  
لتأخذ المظهر الانجليزى وكانت أحواض الاستحمام (البانيو) التي  
يستخدمها الجمهور موضوعة في كبائن صغيرة متجاورة واختار  
سكوليموفسكى أن يستخدم واقع المكان الفعلى عن أن يعيد تشييده داخل  
الاستديو

أردت في مشهد الاغواء أن أستخدم الصوت الفعلى ولذا قررت  
أن أستخدم آلة تصوير أريفليكس ٣٥ داخل صندوق وكانت الكامينة

صغيرة جدا فى الواقع لا يزيد أطول ضلع فيها عن ١٨٠ مترا وعندما اخترت هذه الكايبنة بالذات لتصوير هذا المشهد كانت أوضاع آلة التصوير فى مخيلتى تماما كان أحدها سهلا يتم فيه التصوير من خلال الباب أما الآخر فكان صعب التنفيذ بالنسبة للمصور الى أقصى حد كان عليه أن ينكمش فى أقصى ركن بعيدا عن البانيو وكان المكان المخصص له وراء آلة التصوير صغيرا جدا وكانت معنا عدسة زوم وتمت اللقطة على ما يرام حيث لم يكن لدينا تحريك أفقى الا فى أقل نطاق »

والفرصة الوحيدة التى صور فيها شليسنجر فى الموقع الفعلى بكل ما يضمه من قيود كان فى اللقطات الختامية فى فيلم راعى بقر منتصف الليل » ، داخل الاتوبيس وكان السبب الرئيسى وراء اختياره التصوير فى الموقع اتساع المساحات الزجاجية فى الاتوبيس مما كان سيجعل إعادة التشييد داخل الاستديو صعبة وليست بنفس التأثير

كانت احدى مشاكلنا التنظيمية أن نتحرك بالاتوبيس خلال الطرق الرئيسية بين المدن ثم نعثر على طريق عودتنا الى الطريق الذى بدأنا به وعند نفس النقطة بالذات حتى يمكننا أن نعيد تصوير اللقطة نفسها وكان علينا أن ننزع بعض مقاعد الاتوبيس من أماكنها وكنا نستخدم آلة تصوير أريفليكس بعازل للصوت وأحيانا آلة تصوير متشيل كنا نستخدم آلة تصوير بعازل للصوت طوال الوقت الا عندما كنا لا نحتاج الى تسجيل حوار وبالرغم من أننا قمنا بتسجيل مسبق لأغلب الجمل التى سيقولها هوفمان وفويجت فى هذه اللقطات الختامية فقد وجدنا أن ما سجله هوفمان مؤخرا كان أقل جودة مما سجله أثناء التصوير الفعلى وكان علينا مراعاة المناظر التى تبدو فى خلفية اللقطات عند تركيبها ، وأدى هذا الى صعوبة التركيب النهائى الى حد كبير ومن حسن الحظ عثرت على شخص بارع فى نيويورك لىؤدى هذه المهمة وانتهى الامر باستخدام جمل الحوار التى سجلها فويجت فيما بعد مع جمل هوفمان التى سجلها من قبل وكانت النتيجة رائعة »

## التتابع المرئى

روح السيناريو هي الفكرة الرئيسية التى يختارها المخرج أو كاتب السيناريو وسوف تنتقل هذه الفكرة الى المشاهدين من خلال تدفق الصور المرئية التى سيكون لها معنى اذا شوهدت كل منها على انفراد وسيكون لها معنى آخر اذا شوهدت مرتبطة ببعضها وعلى المخرج أن يختار الصور التى عندما يتم تركيبها مع سواها فانها تنقل فكرته كأفضل ما يمكن وكل صورة عبارة عن فكرة وكل مشهد عبارة عن تتابع أفكار عندما يتم تركيبها فانها تعطى تدفقا متجانسا ومنطقيا وعلى المخرج عندما يرسم السيناريو التنفيذى أن يتأكد من أن كل لقطة سوف تضيف الى ما يعرضه الفيلم ككل لا أن تسبب للمتفرجين أى ارتباك مهما كان قليلا الا اذا كان هذا هو ما يقصده المخرج كما فى حالة أفلام التشويق

يجب اذا أن نرى اللقطات كجزء من التتابع العام تتابع الجوار وتتابع الفكرة أو تتابع السرد الذى يمكن المشاهدين من ادراك النقاط الرئيسية فى المشهد ومن ربطها بالنقاط التى تعرضها المشاهد الأخرى ان هذا التتابع للأحاسيس هو الذى يكسب بناء الفيلم قوته

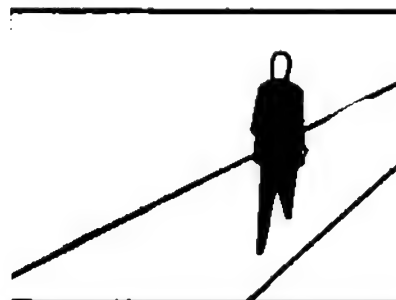
ولقد سبق لصانعى الأفلام فى الأيام الأولى لتطوير السينما ان أدركوا الطريقة التى يقرأ بها المشاهدون الصور على الشاشة فى سياق



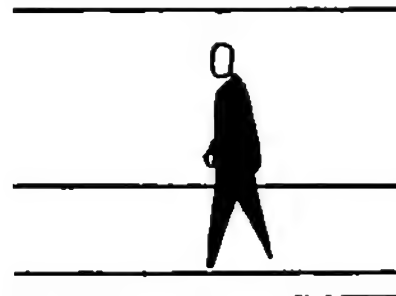
شخص



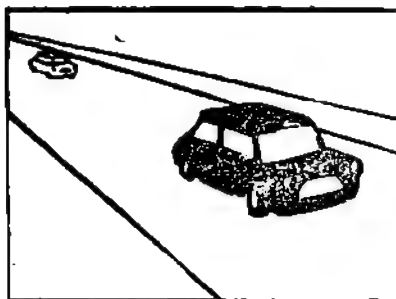
شخص يمشي



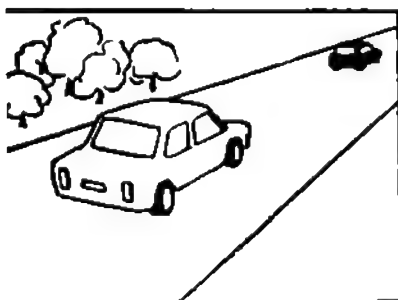
شخص



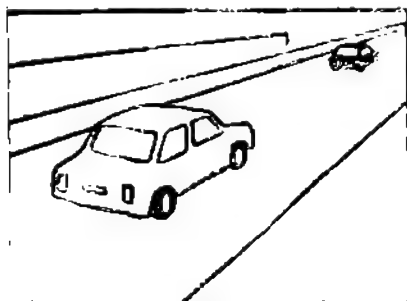
شخص



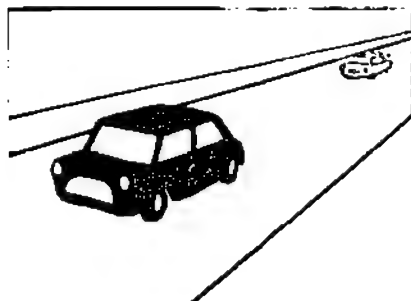
2h3j



γ 2h3j

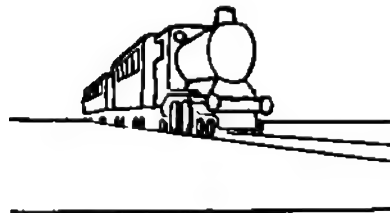
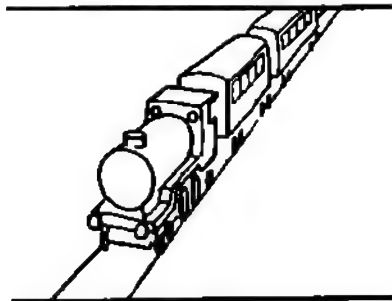
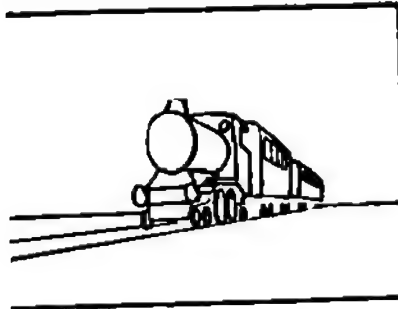
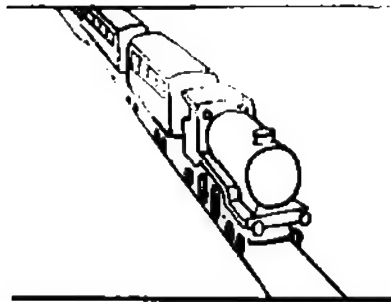


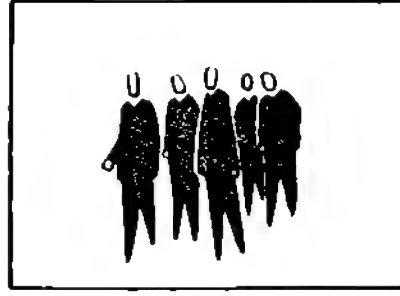
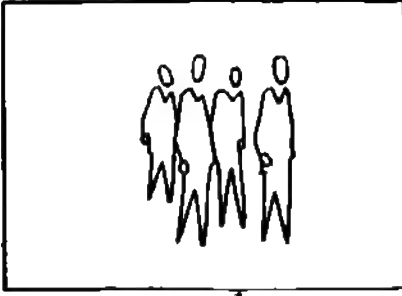
γ 2h3j



2 2h3j

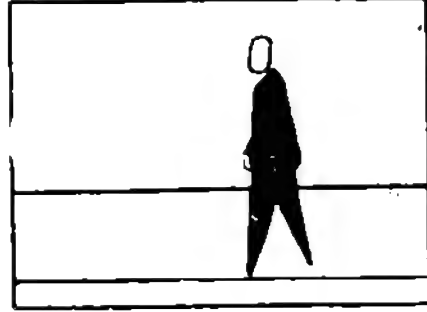




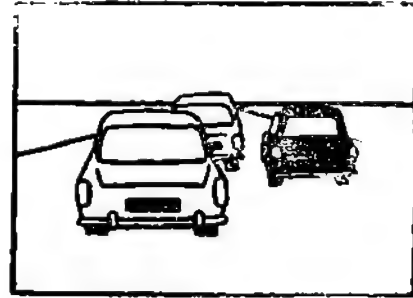
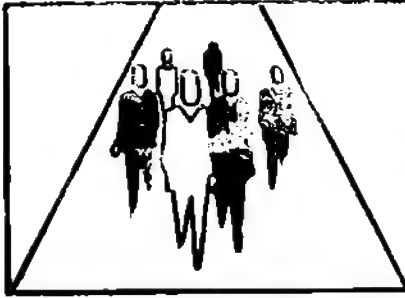


عندما نتعرض لمجموعتين من الناس لا علاقة بينهما ونراهما في لقطات متتالية تسيران في نفس الاتجاه على الشاشة فلا إشارة هنا لأنهما ستلتقيان بالضرورة أما إذا أراد المخرج أن يوحي بأن المجموعتين ستلتقيان عند نقطة محددة فعليه أن يعرضهما وهما تتحركان في اتجاهين متضادين على الشاشة في لقطات متتالية نرى في اللقطة ١ : مجموعة من الرجال تتحرك من يمين الشاشة الى يسارها ونرى في اللقطة التالية مجموعة أخرى تتحرك من يسار الشاشة الى يمينها الايعاء هنا أن المجموعتين ستلتقيان في لقطة مقبلة

ويمكن من الناحية الدرامية الاستفادة من هذه الطريقة لابرار الصراع بين مجموعتين متعارضتين أو حتى بين شخصين أو أكثر يقدمون من أماكن مختلفة ولكنهم سيتقابلون عند نقطة معينة واستخدام تنابع الاتجاه على الشاشة لزيادة التشويق هو أحد الكليشيهات السينمائية القديمة وأساس الذروة في عديد من أفلام رعاة البقر كما يوفر التدعيم اللازم للبناء المرئي لكثير من الأفلام الحديثة

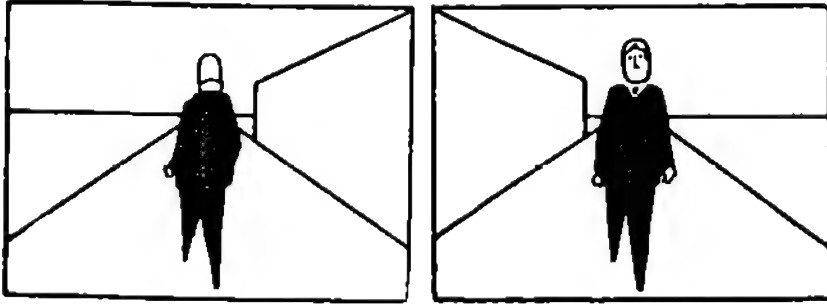


ذكرنا من قبل أن تغيير الاتجاه على الشاشة دون تقديم تفسير يبرره يسبب ارتباكاً في أذهان المتفرجين ولكن هناك حالات يرغب فيها المخرج عن حق في تغيير التدفق المرئي العام للفيلم لأهداف درامية ولأهداف جمالية أيضاً ان الفيلم يصبح مملاً من الناحية المرئية لا محالة اذا كان الناس فيه يتحركون في اتجاه واحد طوال الوقت على الشاشة وأسهل طريقة لتغيير الاتجاه على الشاشة هي أن يقوم الممثل بتغيير اتجاهه خلال لقطة واحدة قد يكون متحركاً من اليمين الى اليسار على الشاشة ثم يستدير عند منتصف المسافة أثناء التصوير ويسير ليعود الى حيث بدأ ويخرج من يمين الشاشة لقد تمت اعادة توضيح الاتجاه على أنه من اليسار الى اليمين ويجب عليه في اللقطة التالية أن يدخل من يسار الشاشة

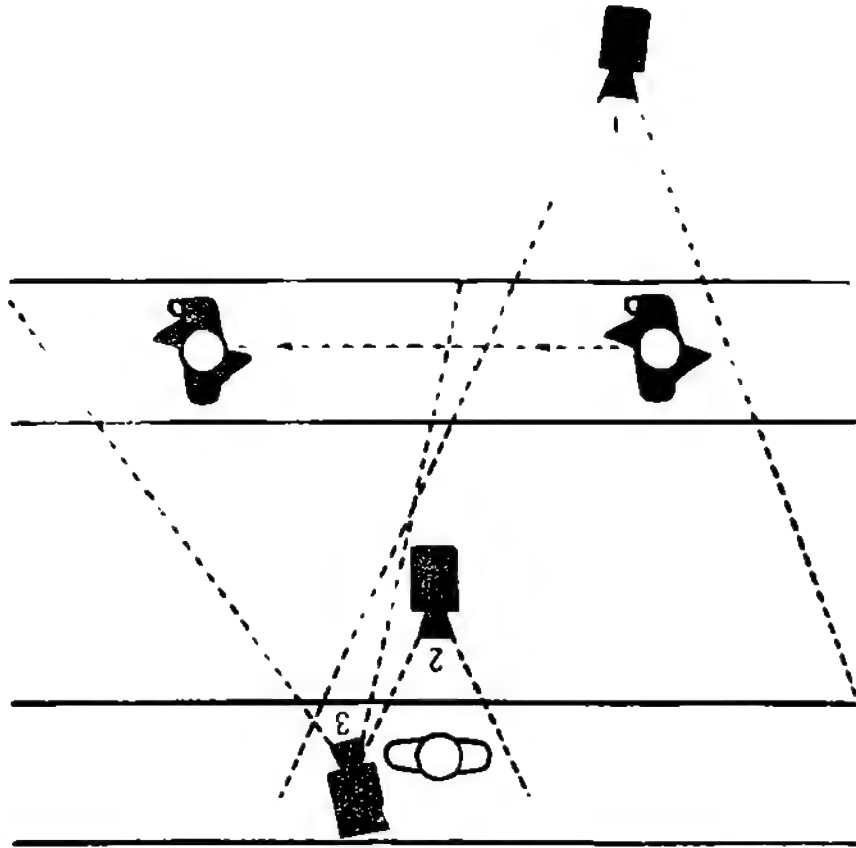


هناك لقطات تعتبر محايدة فيما يتعلق بالاتجاه على الشاشة ويمكن استخدامها كلقطات بينية ( أى تدخل بين لقطات أخرى ) اذا حدثت هناك وقفة في الحركة ذات الاتجاه المحدد أو اذا أراد المخرج أن يغير من وجهة نظر آلة التصوير ولقطات الحبول أو رجال يجرون أو المرور في الطريق الخ التي تنقسم لتمر من جانبي آلة التصوير تنقسم بآتزان مرئى ولها صفة الحياد ونفس الشئ بالنسبة للقطات الأشياء المتحركة في مستوى أعلى أو أوطى من المنسوب الأفقى لآلة التصوير وبحيث تكون الحركة فيها اما تجاه آلة التصوير أو بعيداً عنها ( مثل لقطات الطائرات التي تطير في تشكيل معين أو حركة المرور المصورة من كوبرى يعبر فوق الطريق الرئيسى )

وبالرغم من أن اللقطات المحايدة تساعد على تغيير الاتجاه على الشاشة بنعومة إلا أن لها استخدامات أخرى وإذا استمر تدفق الصور من جانب واحد من الشاشة إلى الجانب الآخر فإن المشاهد تصبغ مملة وسرعان ما يفتر اهتمام المتفرجين واللقطة التي تتجه نحو المتفرج نضيف إلى دراما الموقف حيث يزيد الاتصال إلى قدر كبير بين المتفرج وبين اللقطة المتجهة إليه. عنه في حالة اللقطة من الجانب أو من الخلف

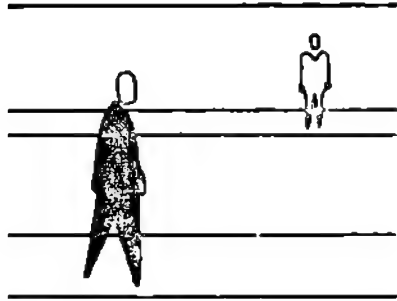


ويمكن استخدام هذه اللقطة أيضا كوسيلة انتقالية ، إذا كان الممثل يسير تجاه العدسة ، ثم تلتقط آلة التصوير الممثل من الخلف وهو يبتعد عنها ولا يقتصر تأثير هذا التصرف على حالة تغيير الاتجاه على الشاشة، بل هو يساعد أيضا على تغيير الموقع أو الشخص أو الزمن

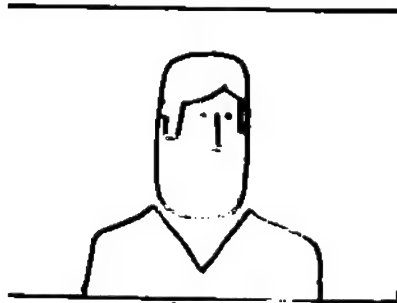


### زوايا عكسية

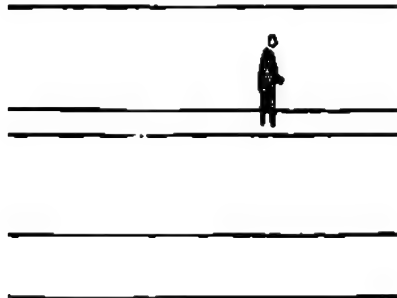
لقطات الزوايا العكسية التي تتضمن شخصين أو أكثر لا تسبب بالضرورة أى صعوبة إذا تم رسم اللقطات مقدما فى مسقط أفقى نجد فى المثال الموضح أعلاه وفى الصفحة المقابلة أن الجسم الأسود يسير بوضوح من يسار الشاشة الى يمينها فى اللقطة ١ واللقطة القريبة للجسم الأبيض تحافظ على خط العين فى منابعتة للجسم الأسود يجب أن توضح لقطة الزاوية العكسية أن الجسم الأسود يتحرك من يسار الشاشة الى يسارها كما فى لقطة ٢ وليس كما فى لقطة ٣ x .



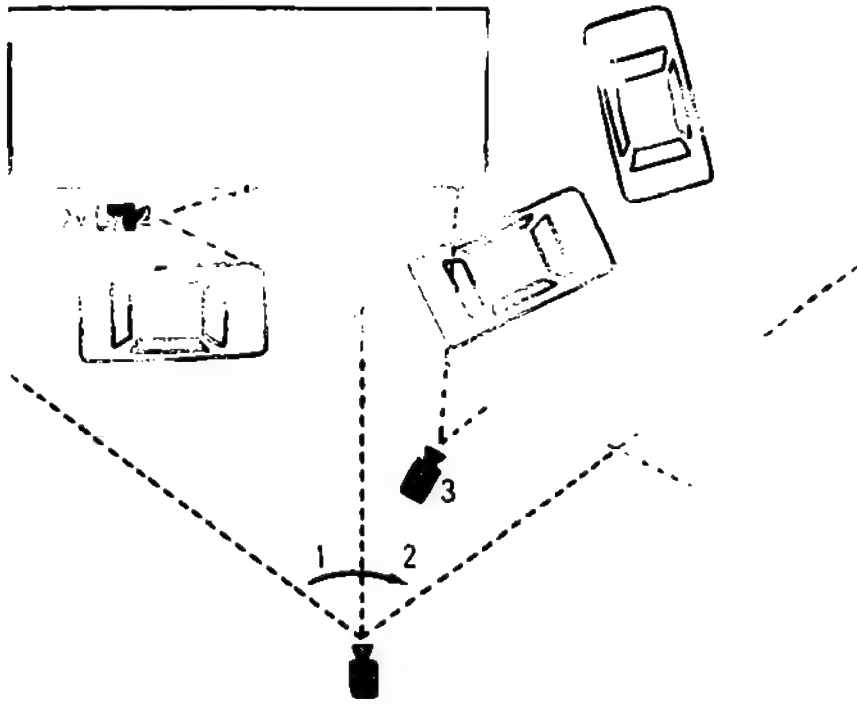
نقطة



نقطة ٢



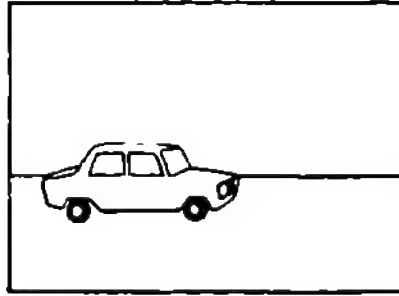
نقطة ٣ x



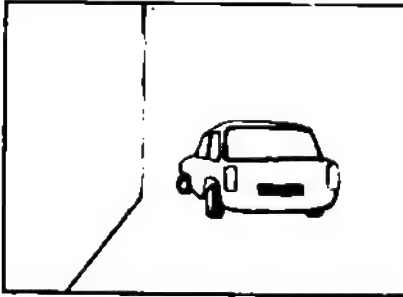
### التتابع حول الناصية

يمكن أيضا تفادى هذه المشكلة بالعناية بتخطيطها مقدما يجب في المقام الأول أن تبقى آلة التصوير في جانب واحد من خط اتجاه السير حتى يفهم المتفرجون الحركة التي تدور أمامهم على الأقل

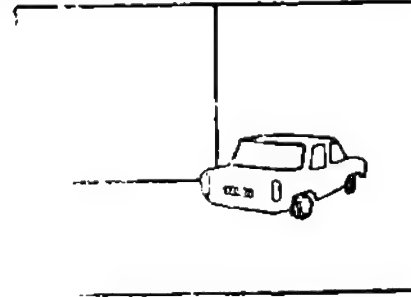
إذا أوضحنا الحركة كما في اللقطة ١ فإن من الأفضل لتوفير التدفق المرئي أن نستمر إلى اللقطة ٢ واللقطة ٣ ، بدلا من القفز من اللقطة ١ إلى اللقطة ٢ مباشرة قد يجد مركب الفيلم (المونتير) القطع هنا صعبا حيث تبدو السيارة فجأة وهي تسير في الاتجاه العكسي على الشاشة



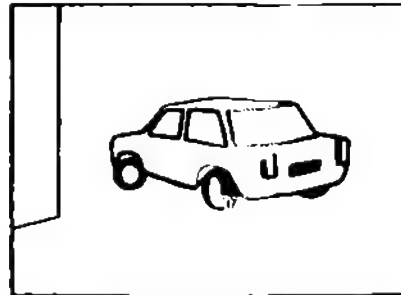
نقطه ١



نقطه ٢ x



نقطه ٢



نقطه ٣





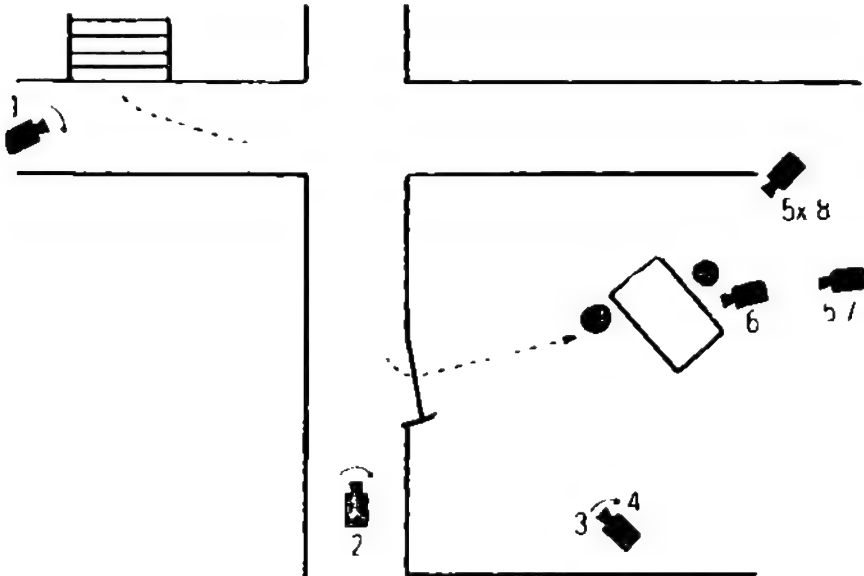
في خطوط الوسط باستمرار في اللقطات التي تضم حركات قوية كما في أعلى ( «أوليفر»  
 ١٩٣٠ كارول ريد ) ، أما في لقطات الحوار الثابتة كما في أسفل ( «الوسيط» ١٩٧١ جوزيف  
 لوزي ) فيصبح خط الوسط الرئيسي أهمية لكي تكسب اللقطة التتابع المرئي الصحيح



## ● خط الوسط

ان وضع آلة التصوير بالنسبة للممثل هو بطبيعة الحال العنصر الرئيسي في تحديد الاتجاه على الشاشة اذا أخذنا مرة أخرى مثال الممثل الواحد الذي يتحرك من يسار الشاشة الى يمينها وآلة التصوير مثبتة على الجانب اليمين من اتجاه السير أو الخط الذي يسير فيه ومادامت آلة التصوير تحافظ على وضعها في الجانب الأيمن من اتجاه السير فان الممثل يظل يتحرك على الشاشة من اليسار الى اليمين

هذا الاتجاه العام للسير هو خط الوسط التي يسير عليه الممثل. وإذا استمرت كل أوضاع آلة التصوير على نفس الجانب من هذا الخط فسيظل الممثل يتحرك في اتجاه ثابت على الشاشة لقد حدد خط الوسط عن طريق خط الحركة وليس عن طريق آلة التصوير وعندما يستقر المخرج على الحركة كما يريد داخل اللقطة يجب أن يكون وضع آلة التصوير بالنسبة للحركة بحيث تضمن التتابع السليم على الشاشة



لنأخذ مثالا لرجل يذهب لمقابلة رئيسه عليه أن يسير خلال  
الصالة ثم يستدير حول أحد الأركان ثم يسير خلال ممر قصير الى  
باب أحد المكاتب ثم يدخل

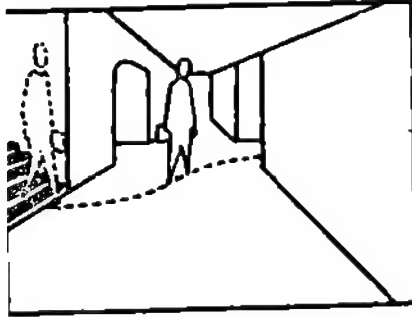
فى اللقطة ١ يدخل الرجل من يسار الشاشة الى أسفل السلالم  
ويسير الى يمين الشاشة ليستدير حول الفتحة الأولى الى اليمين ثم  
تلتقطه آلة التصوير بعد ذلك وهو يدور حول الركن داخلا الشاشة من  
يسارها ثم يتقدم من يسار الشاشة الى يمينها وهو يقترب من الباب  
القريب من آلة التصوير

ولما كانت الحركة على الشاشة قد استقرت فى اللقطة ١ على انها  
من اليسار الى اليمين فان وضع آلة التصوير فى اللقطة ٢ يجب أن  
يكون على يمين اتجاه سير الممثل أما اذا كانت آلة التصوير فى وضعها  
الثانى فى اللقطة ٢ فى مكان أبعد الى الامام فى نفس الممر فان الممثل  
سيدخل من يمين الشاشة ولن تبرز اللقطتان بل ستعارض كل  
منها مع الأخرى

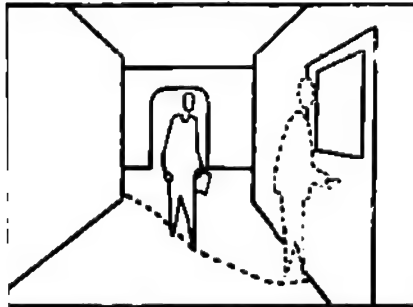
وهناك حل بديل لمعالجة الحركة نفسها وذلك بأن نضع آلة التصوير  
بجوار ركن الممر ويدخل الممثل عندئذ من يمين الشاشة ثم يقترب  
من آلة التصوير ، التى تستدير يسارا معه الى داخل الممر حتى تلتقطه  
آلة التصوير فى اللقطة ٢ وهو يقترب من الباب

ويجب فى كلا الحالتين أن تبقى آلة التصوير فى نفس الجانب  
بالنسبة للخط فى كلا الوضعين ما لم نستخدم اما لقطة أمامية محايدة  
او لقطة خلفية لكى يسهل تحديد اتجاه جديد على الشاشة فى اللقطة ٢

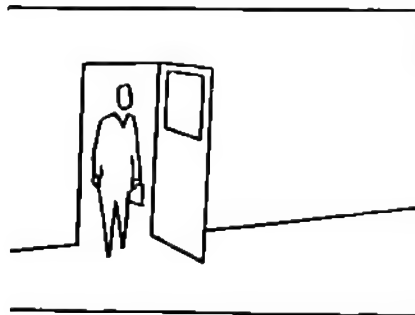
والوضع الثانى لآلة التصوير يقدم لنا منظرا من الامام للشخص  
وهو يتقدم نحو آلة التصوير وهى لقطة أقوى من الناحية المرئية عن  
اللقطة ١ التى لا نرى فيها الا المنظر الخلفى للممثل والتركيز الدرامى  
للموقف هو الذى يحدد ايا من الطريقتين يختارها المخرج لمعالجة  
المشهد



نقطه ۱



نقطه ۲



نقطه ۳

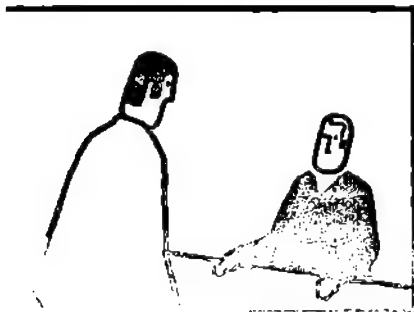
وعليها فى حالة مرور ممثل من باب أن نلاحظ نقطتين فى التتابع .  
يقع الباب فى اللقطة ٢ الى أقصى يمين الشاشة ويخرج الممثل بناء  
على ذلك من يمين الشاشة سيكون من الأفضل للقطع أننا فى اللقطة  
التالية الملتقطة من داخل الحجرة نجد الباب الى يسار الشاشة حتى  
يتمكن الممثل من المحافظة على التتابع أما اذا كان فى الامكان نحريك  
الحوائط فيمكن للمخرج أن يستبعد الحائط الى يمين خط الوسط  
حتى يدع آلة التصوير تتحرك على عربتها الى داخل الحجرة مع المحافظة  
على الجانب الصحيح من خط الوسط

واذا أراد المخرج ان يلتقط الرجل فى لقطة قريبة محايدة وهو  
يدخل فان اللقطة التالية قد تقرر خط وسط جديد . ويتوقف القرار  
على الموقف الذى يمهده تدفق الصور وأهم نقطة هنا هى أن الباب  
يمكن أن يستغل للحصول على مزيد من المرونة فى وضع التصوير  
التالى اذا كانت المرونة مطلوبة

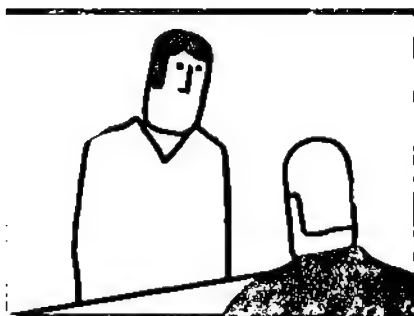
والمشكلة الأخرى التى تتعلق بالابواب هى مشكلة خاصة بالتمثيل  
على الممثل أن يستخلص بعناية كيفية دخوله حتى يتفادى الدخول من  
زاوية غير سليمة ويعنى هذا أن يدرك الحركة التى ينتهى اليها قبل  
أن يضع يده على مقبض الباب

واذا تم تصوير الممثل مواجهة وهو يدخل الحجرة وكان وضع  
آلة التصوير عموديا على الباب فيمكن للوضع التالى أن يعبر خط  
الوسط الذى سبق تحديده ومع ذلك فيمكننا أن نحصل على دخول  
سلس اذا أبقينا على آلة التصوير على نفس الجانب من خط الوسط  
لأصلى الذى تحدد فى الممر ويتم التقاط الممثل عند الباب وهو يتقدم  
نحو المكتب فى لقطة ٣

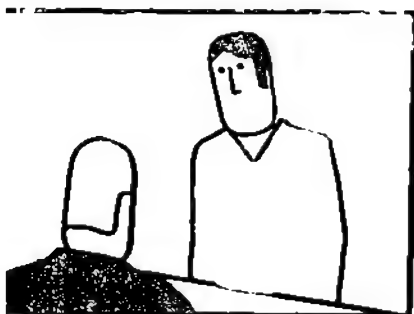
وفى لقطة ٤ يتحدد موقف جديد ويصبح خط الوسط الآن ممتدا  
بين الرجلين اللذين يدور بينهما الحوار ويكون مكان الشخص الواقف  
الذى يمسك الملف الى يسار الصورة ، وما لم يتحرك الى وضع آخر مختلف  
بالنسبة الى الشخص الجالس فانه سيبقى الى يسار الصورة حتى يتحدد  
وضع جديد ومهما تعددت المرات التى تتحرك فيها آلة التصوير أو  
تركز فيها على هذا الشخص أو ذاك أو على الاثنين معا فيجب عليها أن



٤٠٤



٤٠٥



٤٠٦

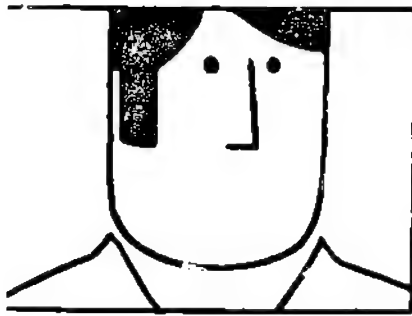
تبقى على نفس الجانب من خط الوسط الذى يحافظ على بقاء الشخص  
الواقف على يسار الصورة دائما

وفى اللقطة ٥ تلتف آلة التصوير وراء الشخص الجالس لتركز على رد  
الفعل على الشخص الواقف فى لقطة متوسطة وأيا كان الأمر فما  
زالت آلة التصوير فى الوضع الذى يؤيد العلاقة السليمة داخل الصورة.  
هذا موقف نموذجى للقطعة الثنائية ، يمكن فيه أن تتحرك آلة التصوير  
ذهابا وإيابا بين الشخصين والحوار مستمر . لقد تحدد خط الوسط  
بين الممثلين ويمكن للمخرج أن يضع آلة التصوير فى أى مكان مادام  
الرجل الواقف يظل الى يسار الشاشة أما اذا تحرك الرجل  
الواقف داخل الحجرة فيمكن تحديد خطوط وسط جديدة باستخدام  
لقطات قريبة تدخل بين اللقطات الأخرى وما الى ذلك

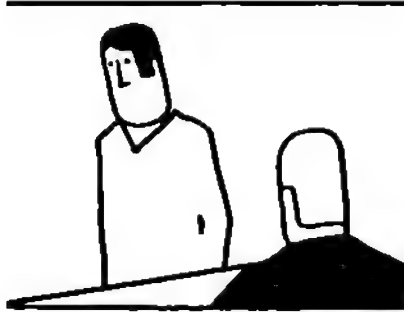
ونلاحظ فى اللقطة ٥ x أن المخرج قد نقل آلة التصوير الى  
الجانب الآخر من خط الوسط بين الشخصين وبذا عكس وضعهما  
النسبى على الشاشة هذه اللقطة لن تمتزج باللقطة ٤ أى لن تقطع  
معهما

وفى لقطات ٦ ٧ ٨ على المخرج أن يخلق موقفا جديدا ليقدم شخصا  
ثالثا سوف يدخل الحجرة من الباب الأسمى يجب أن توضع آلة  
التصوير بحيث تتجه ناحية الشخصين الموجودين أصلا فى الحجرة  
وفى الوقت نفسه ناحية الباب حتى نرى الرجل الذى سيدخل ويتجه الى  
المكتب . وسوف يتبع هذا لقطة حوار ثلاثية . واذا حرك المخرج آلة  
التصوير لتصبح خلف الرجل الجالس فانه سوف يتخطى الخط  
الحاص باللقطة الثنائية السابقة ويصبح القطع بين لقطة ٦ ولقطة ٨  
مقلقا جدا حيث أن الشخصين يغيران وضعهما على الشاشة بطريقة غير  
مريحة

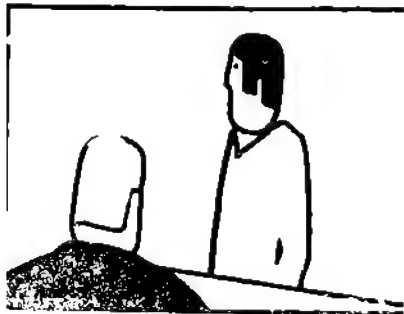
وهناك طريقتان لتفادى هذه القفزة يمكن للمخرج بعد لقطة ٦  
أن يقطع الى لقطة لرأس الشخص الواقف وتكون هذه لقطة محايدة  
تمكن المخرج من أن يحدد خط وسط جديد للقطعة التالية والاحتمال  
الثانى هو أن يبدأ المخرج بنقطة قريبة لرأس الشخص الواقف ثم  
يدير هذا رأسه أثناء اللقطة لينظر الى يسار الشاشة الى الشخص الجديد  
الذى يدخل الحجرة . يؤدى هذا الى أن يصبح الشخص الواقف على يمين



نقطه ۶



نقطه ۷



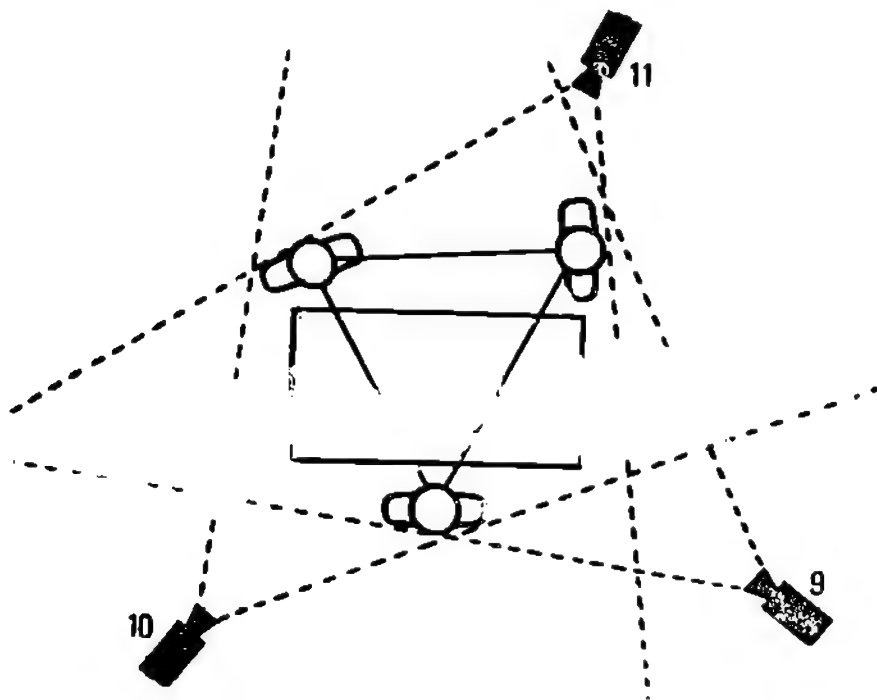
نقطه ۸



الشاشة ويمكن عندئذ تحديد خط جديد. وهناك احتمال آخر وهو أن يستخدم المخرج نقطة قريبة لرأس الشخص الجالس وهو يدير رأسه تجاه الباب الى يمين الشاشة مما يحدد خط وسط جديد. أيا كان الحل الذي يختاره المخرج فإنه يستحيل عليه أن ينتقل من نقطة ٦ الى نقطة ٨ دون أن يستخدم نقطة بينية

### خط وسط في نقطة ثلاثية يتخللها حوار

نجد في اوضاع اللقطة الثلاثية التي يكون الفاصل فيها بين الأشخاص الثلاثة كافيا لن آلة التصوير سوف تحدد وضع الأشخاص كما في الرسم العلوي. وهذه اللقطة التأسيسية مفيدة جدا لأنها تدع المخرجين يعرفون تماما أين يوجد كل من الأشخاص الثلاثة بالنسبة

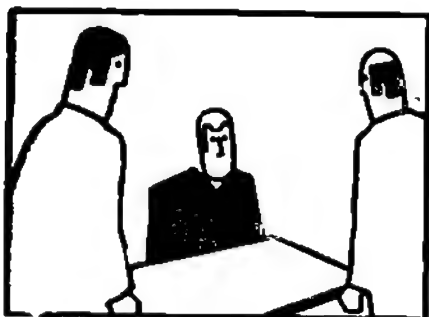


لبعضهم البعض داخل المنظر ويمكن للمخرج عندئذ أن يلتقط عددا من اللقطات الثنائية أو اللقطات المنفردة التي يسهل متابعتها بعد ذلك

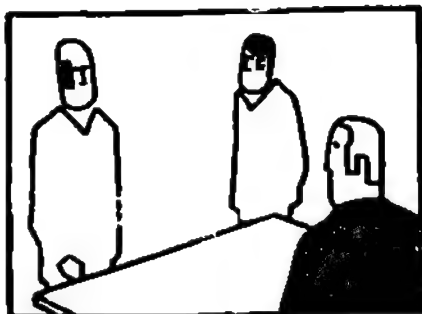
وفي اللقطة ٩ تحدد آلة التصوير لقطة ثلاثية فيها خطوط وسط بين كل عدد من الشخصيات وهذه اللقطة الثلاثية والتي يمكن أن تتبعها لقطات قريبة منفردة أو لقطات ثنائية لها أهميتها في تحديد الأوضاع النسبية بين الممثلين وما لم يغير هؤلاء الممثلون أوضاعهم خلال اللقطة نفسها فعليهم أن يبقوا في أماكنهم طوال المشهد



لقطة ٩

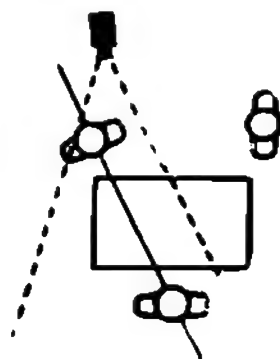
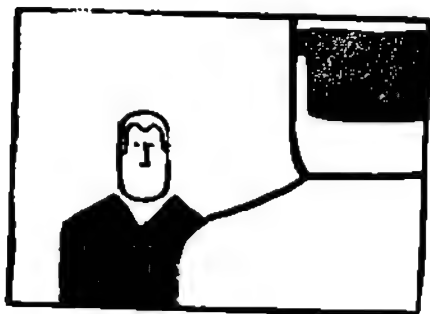
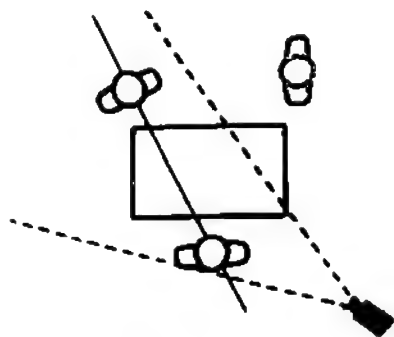
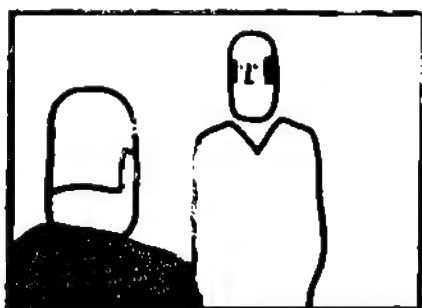


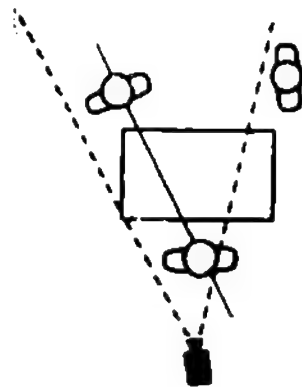
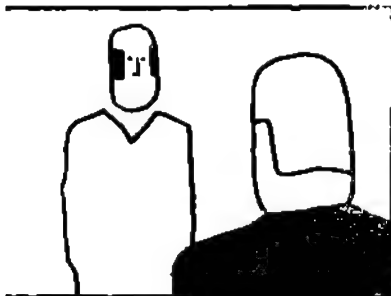
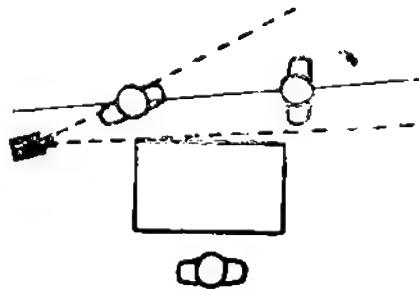
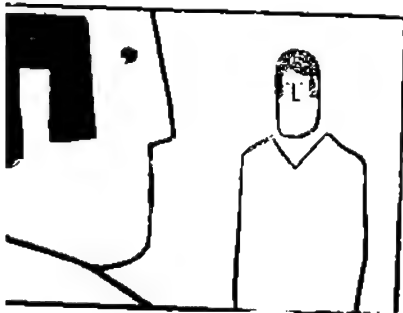
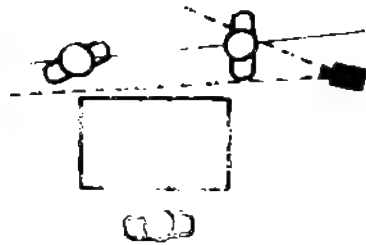
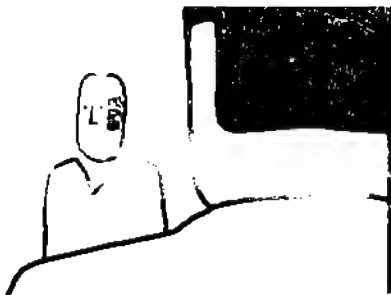
لقطة ١١

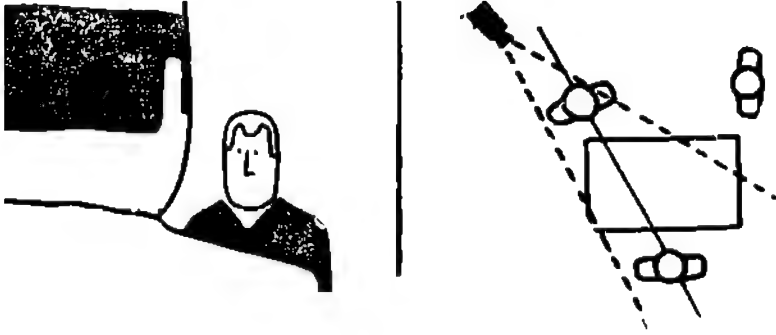


لقطة ١٠

لقطات ثنائية تعتمد على وضع اللقطات الثلاثية العليا







### تلخيص

الهدف الرئيسي من وراء تخطيط أوضاع اللقطات الثلاثية واعداد بهذه العناية الفائقة هو توضيح الحركة للمتفرجين وبمجرد تقديم المنا وتحديدته والانتقال الى لقطة ثنائية سرعان ما ينسى المتفرجون مو  
 . اظلات كنيبة ١٩٧١ مايك لي اي حركة قوية في اتجاه عقربى الساعة يقوم بها الشخص  
 الى اليسار تمكن المخرج من ان يعبر الخط دون ان يفقد التابع ، على ان يضع نفس الر  
 على اليسار الشاشة في اللقطة التالية



الممثلين الذين لا يظهرون على الشاشة وإذا أضفنا الى هذا أن يخترق المخرج الحطوط بصفة مستمرة منتقلا الى الجانب الآخر وعائدا منه فستكون النتيجة أن المتفرجين ( ومركب الفيلم ) سيجدون صعوبة فى ادراك أى منطق للحركة التى تحدث أمامهم

### ● تتابع خط العين

هناك عديد من المناسبات يكون على المخرج فيها ان يتعامل مع عدة أشخاص يظهرون فى منظر واحد قد يكونوا جالسين حول منضدة أو واقفين أو يكون بعضهم واقفا والبعض الآخر جالسا كما يحدث فى حفلات الكوكتيل وقد يتتابع المشهد بفضل الحوار العام بينما تتدفق آلة التصوير بين الضيوف مسجلة مقتطفات من عدة أجزاء من الحوار وقد يعتمد المشهد على وجود مركز اهتمام واحد حيث يثير شخص واحد اهتمام مجموعة من الناس ومن جهة أخرى قد يشترك ثلاثة اشخاص فى حوار حيث يتحدث كل منهم فى دوره لمدة فترات متساوية تقريبا من الزمن السينمائى أيا كانت الظروف فسوف يكون هناك عدد من اللقطات التى تقدم واحدا أو اثنين من مجموع الموجود فى المنظر وعلى المتفرجين أن يحتفظوا فى ذاكرتهم بالأوضاع النسبية للممثلين الموجودين خارج الشاشة

وإذا أخذنا فى الاعتبار أن المتفرجين سوف ينسون بالضبط أين يوجد الممثلون خارج الشاشة بالنسبة للممثلين الظاهرين على الشاشة ، فعلى المخرج أن يصور عددا من اللقطات الرئيسية التى تساعد على توضيح المنظر كله عندما يلزم الأمر عليه أن يصور عددا من اللقطات التائية واللقطات الثلاثية من مجموعات صغيرة تتناقش وعليه أيضا أن يصور عددا من اللقطات القريبة المنفردة كلقطات رد فعل، ولقطات تقطع من غيرها ولقطات لمركز الاهتمام ومن الحيوى جدا فى كل هذه الحالات أن يضع آلة التصوير فى وضع يحافظ على التتابع مع اللقطة الرئيسية التأسيسية .

ويعتمد التتابع داخل المنظر على عنصرين رئيسيين يجب وضع آلة التصوير على الجانب الصحيح من خط الوسط بالنسبة للفرد أو للمجموعة بحيث يمكن تركيب اللقطة مع اللقطة السابقة للفرد نفسه أو للمجموعة نفسها والحالة الاستثنائية فى هذا اذا كان الأشخاص

يتحركون حول المكان بوضوح حركات كثيرة ( كجزء من حركة المشهد ) بحيث تستجد باستمرار خطوط وسط جديدة وبالإضافة الى هذا قد تستمر آلة التصوير فى الحركة حول الموجودين لتأكيد الاحساس بموقف المجموعة المتدفق

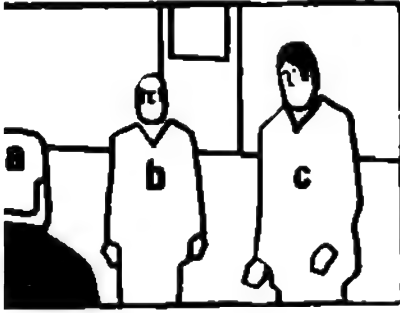
ولكن بمجرد أن نقود المتفرجين الى لقطة ثنائية أو لقطة ثلاثية ليراقبوها فإن القواعد العادية للتتابع يجب أن تطبق بكل دقة أما العنصر المهم الثانى فهو المحافظة على الاتجاه الصحيح على الشاشة حتى نتأكد من أن الأشخاص ينظرون بالضبط فى الاتجاه الذى يجب أن ينظروا فيه

وتتحكم دراما المشهد فى اتجاه الممثلين وفى اختيار اللقطات اذا كان هناك ممثل يسيطر على الآخرين فيجب أن يسيطر أيضا بطريقة مرئية بجانب سيطرته فيما يقول وفى مثال الرجل الذى يذهب لمقابلة رئيسه فإن الرئيس يسيطر طوال المشهد ويبقى جالسا والحركة أى دخول الرجل الثالث وما يستجد من حوار حول المكتب يتركز كله حول الرجل الجالس وتستمر آلة التصوير فى تقديمه كمركز للسلطة

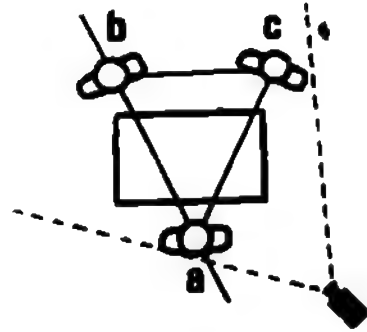
ويقسم المخرج الحركة الى لقطات قريبة ولقطات ثنائية ولقطات ثلاثية على مدار المشهد أو الى مجرد لقطات قريبة لرؤوس منفردة متتالية إلا ان استمرار اللقطة الثلاثية ينقصه عنصر الدراما وسرعان ما يملء المتفرج وتتالى اللقطات القريبة للرؤوس المنفردة يربك المتفرج فيما يختص بالأوضاع النسبية للممثلين

وعندما يتم ارساء منظر ما يمكن للمخرج أن يقسم مجموعة الأشخاص الى مجموعة من اللقطات القريبة حيث يتركز الاهتمام الرئيسى فيها حول ما يقال وحول رد فعل كل فرد لما يقال فبعد تقديم الأشخاص فى لقطة بعيدة يحتفظ المتفرجون فى مخيلتهم بالأوضاع المختلفة للشخصيات ضمن المجموعة حتى عندما يكونون خارج الشاشة والإيحاء المرئى الوحيد المتوفر لدى المتفرجين بخصوص وضع كل ممثل هو خط عين الممثل الذى يتحدث معه وإذا كان خط العين هذا فى الاتجاه الخطأ فإن المتفرجين سيرتبكون بطبيعة الحال دون أن يجدوا تفسيراً لذلك

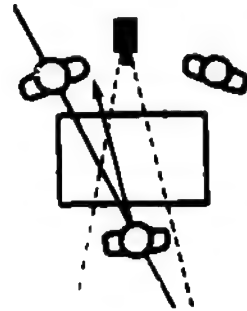
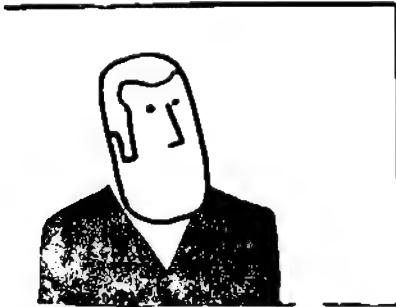
نرى فى اللقطة ١ الأشخاص أ ب ج يتحدثون حول منضدة الشخص أ جالس بينما ب ، ج واقفان



لقطة ١



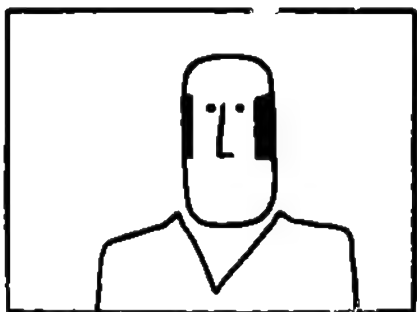
لقطة ٢ ينظر أ الى ب



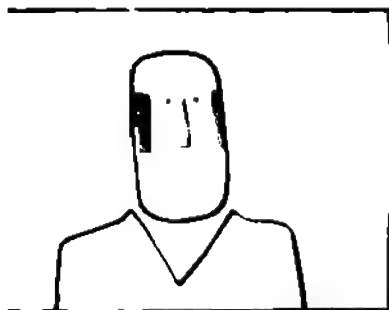
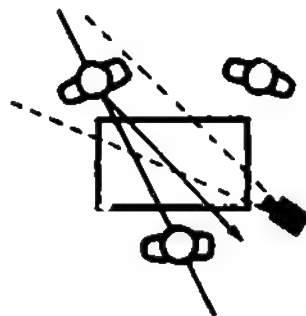
خط العين الناتج يجب ان ينصف تقريبا الزاوية المحصورة بين آلة التصوير وخط الوسط  
الواصل بين الممثلين كما يوضحه السهم في مسند اللقطة المرسوم اعلاه

وفي اللقطة ٢ ينظر أ الى أعلى الى ب و أ جالس الى يسار الصورة  
وينظر الى يمين الشاشة ووضع آلة التصوير كما هو في رسم ٢ أ  
ولكى تصور ب ينظر الى أ وضعت آلة التصوير بين أ ج ووضع  
جسم أ الى يمين الصورة قليلا وتجه نظره الى يسار الشاشة والى أسفل  
ويقع خط الوسط في هذا الوضع بين أ ب ويكون وضع آلة التصوير  
في أي مكان مناسب على جانب ج من خط الوسط

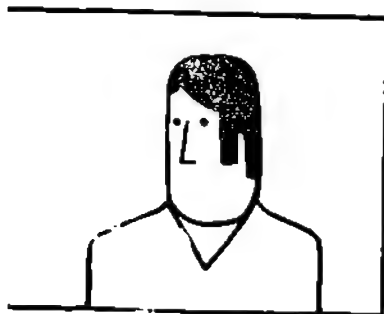
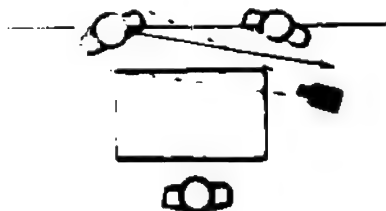




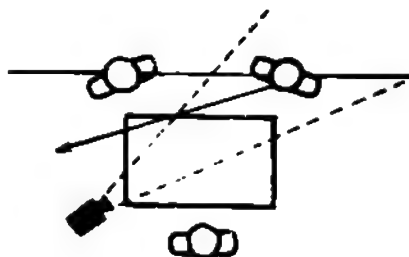
ب ينظر الـ ا

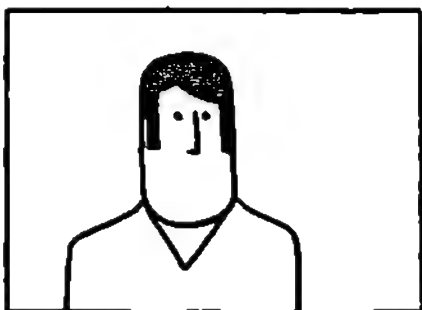


ب ينظر الـ ج

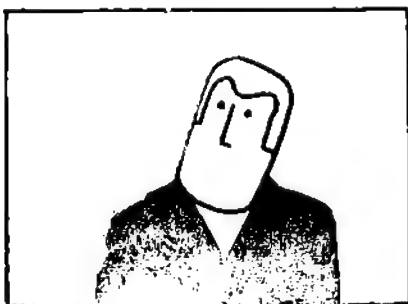
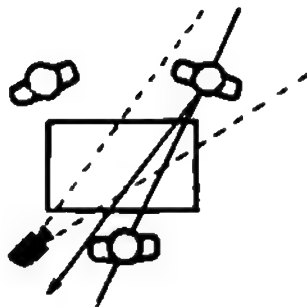


ج ينظر الـ

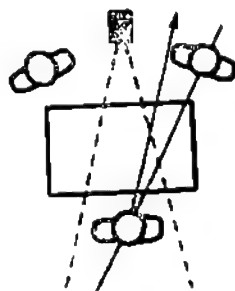




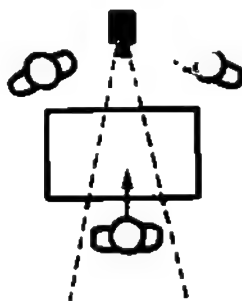
ج ينظر الى ا



ا ينظر الى ج



نقطة محايدة ل ا





الوسيط ١٩٧١ جوزيف لوزى يلزم أن نقول للممثل دائما أين ينظر وفي لقطات التي تضم اثنين من الممثلين أو أكثر يمكن لخطوط العيون الموجهة خطأ أن تجعل مة مركب الفيلم مستحيلة ، أو أن تجعل الحركة تبدو بلا معنى ويعود الفضل في فهمنا لحركة في اللقطة العليا الى عنابة لوزى بتوجيه خطوط العيون

اللقطات المائلة لللقطة العليا في الصفحة التالية والتي يظهر فيها شخصان يتبادلان وار في سيارة تتحرك يمكن للشخص أن يعبر خط العين دون أن يحدث بالضرورة أي تباك في انتاباع الرئي

ندما يخاطب شخص شخصين أو أكثر كما في اللقطة السفلى في الصفحة التالية يقع ل العين بين الشخص الى اليسار والشخصين اللذين يكونان وحدة مرئية واحدة الى اليمين

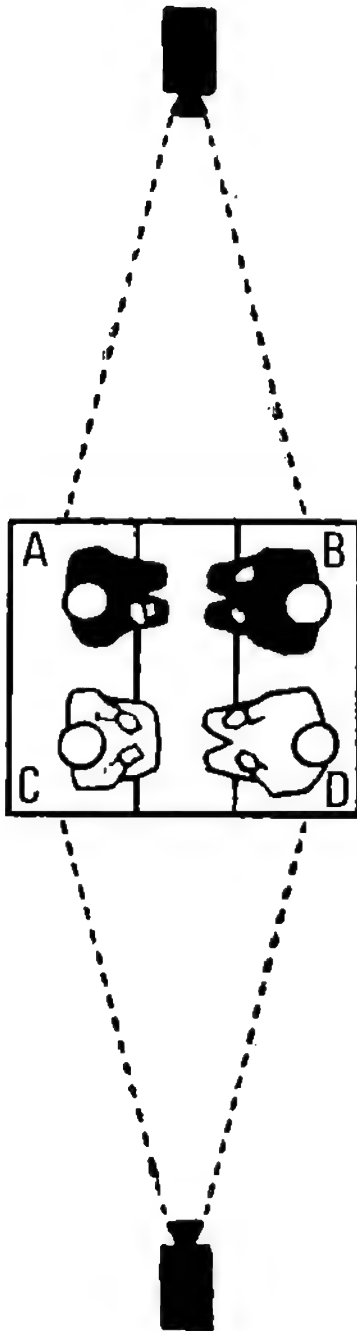


كل شيء للبيع « ١٩٦٨ اندريه فايدا



معرفة العلاقات الجنسية ١٩٧١ مايك نيكولز

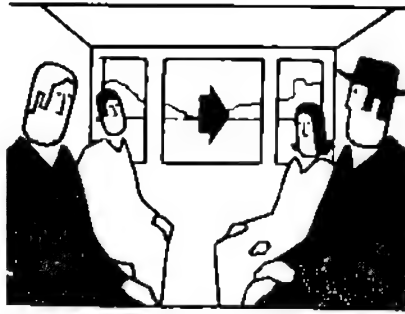
## الزاوية العكسية للقطعة رباعية في عربة متحركة



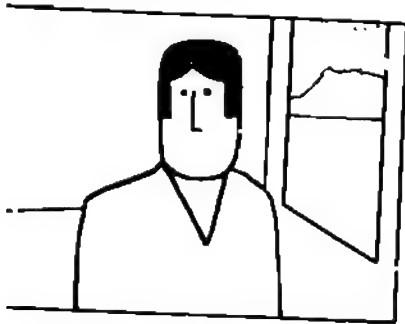
إذا كان علينا أن نصور من كلا الجانبين من خط الحركة لعربة تتحرك فقد يشير التتابع بعض المشاكل وإذا كان علينا في الوقت نفسه أن نقدم حواراً بين عدد من الأشخاص جالسين في عربة السفر ( أنظر الرسم إلى اليسار ) فهناك احتمالات كثيرة لارتكاب الأخطاء، يوضح الرسم إلى اليسار أن العربة تتحرك في اتجاه السهم ونرى في الصفحة المقابلة أن اللقطة ١ واللقطة هما اللقطتان الرئيسيتان وهما ملتقطتان من كلا الجانبين بالنسبة لخط الحركة

واللقطات ٢ ٣ ٥ ٦ لقطات قريبة عفوية تعتمد على اللقطتين الرئيسيتين

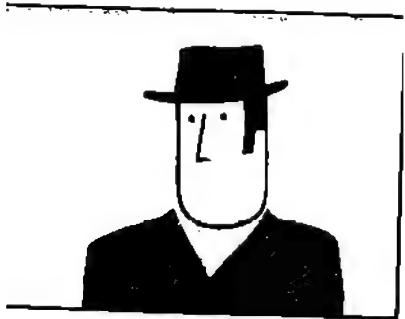
ويعلق سيدنى كوك «لقد حاول جون فورد أن يفعل هذا في فيلمه عربة السفر» ولكنه لم ينجح تماماً وكقاعدة عامة أرى أنه يجب استخدام لقطة واحدة رئيسية إلا إذا دعت الضرورة إلى غير ذلك وعندئذ يجب تخطيط كل لقطة بمنتهى العناية مقدماً



لقطه ٤



لقطه ٥ د يتحدث الى



لقطه ٦ ا يتحدث الى

## التتابع فى الزمن

أحد مظاهر ادراك المخرج لفيلمه هو الطريقة التى يربط بها بين مرور الزمن الظاهرى ومرار الزمن الحقيقى وكل فيلم عبارة عن تكثيف للواقع بطريقة ما وباستثناء بعض الأفلام مثل فيلم «أوهول» «أمباير ستيت» فإن الوقت الفعلى الذى يقطبه أى فيلم يزيد كثيرا عن الوقت الذى تستغرقه مشاهدته ولكن الوقت فى الفيلم من وجهة نظر المتفرجين يجب أن يتدفق بسلاسة ، والا تحطم الوهم كله وهناك عدد من الوسائل التكنيكية التى يمكن للمخرج أن يستخدمها لئلى يحصل على زمن سلس أو على انتقال فى المكان

## التدرج

يمكن تقسيم الفيلم الى مشاهد يصبح كل منها ممانلا لأحد الفصول فى كتاب ويقدم المشهد جزءا من الأحداث التى لها صفة معينة كاملة فى حد ذاتها ويمكننا فى نهاية كل مشهد أن ننتقل الى زمن آخر أو الى مكان آخر

لقد حدث فى فيلم ستانلى كوبريك ٢٠٠١ «أوديسا الفضاء» ان انتقل المتفرجون حقيقة عدة ملايين من الأعوام فى نهاية مشهد معين وإذا جاء الانتقال فى مثل هذه الحالة عن طريق القطم فإن ذلك يربك المتفرجين ولذا فإن استخدام الاختفاء التدريجى ثم الظهور التدريجى يكون أفضل أثرا لهذا الانتقال ويأتى الظهور التدريجى فى بداية مشهد يبدأ من شاشة مظلمة تماما ويتم الاختفاء التدريجى فى نهاية مشهد تأخذ فيه الشاشة فى الاظلام تدريجيا حتى تصبح سوداء تماما وإذا حدث بعد الاختفاء التدريجى أن كشف الظهور التدريجى التالى له مباشرة عن نفس الموقع المخصص للأحداث فإن المتفرجين يفترضون عندئذ أن فترة زمنية قد انقضت وإذا أراد المخرج أن ينقل المتفرجين الى موقع آخر فيمكنه أيضا استخدام طريقة الاختفاء التدريجى ثم الظهور التدريجى

## المزج

المزج عبارة عن جمع بين اختفاء تدريجي وظهور تدريجي بحيث يتم طبع أحدهما فوق الآخر ويمكن استغلال المزج مثل الاختفاء التدريجي ثم الظهور التدريجي العاديين للتعبير عن تغيير في الزمان أو تغيير في المكان إلا أن التأثير المرئي للمزج ليس في قوة التدرج وهناك تدفق مستمر للأفكار أو للسرد في حالة المزج أكثر منه في حالة التدرج

ومن المفيد في حالة اللجوء الى المزج أن نحاول الربط بين الصورتين اللتين سوف تنطبعان احدهما فوق الأخرى

ومزج الأشكال هو المزج الذي يبدأ وينتهي على شكل متميز بصفة خاصة داخل الصورة يمكن مثلا أن يمزج شكل رأس مع رأس آخر مادام للثنين نفس المكان داخل الصورة بحيث ينطبقان تقريبا ( كما حدث في فيلم **انجمار برجمان** «برسوننا» مثلا ) يجب تخطيط مثل هذه الانتقالات مقدما بطبيعة الحال وإن كان من الممكن للمعامل أن تتولى تنفيذ الكثير من هذه التأثيرات

ويمكن أيضا تنفيذ الانتقالات بواسطة تغيير الوضوح البؤري ثم إعادة الوضوح لنجد أننا قد انتقلنا من منظر الى آخر وتقدم هذه الوسيلة عادة حالة ذهنية عند شخص معين وغالبا ما تستخدم لتقديم مشهد من الرجوع الى الماضي أو حالة من حالات الاضطراب الذهني

## المونتاج

إن مشاهد المونتاج مفيدة بصفة خاصة في الأفلام الصناعية ، حيث يمكن تقديم حصر للأنشطة التي تقوم بها شركة صناعية ما أو تلخيص نموها وتطورها عن طريق عرض لقطات مركبة وراء بعضها بسرعة للأنشطة المختلفة ومن الممكن لهذه المشاهد السريعة أن تكون مثيرة من

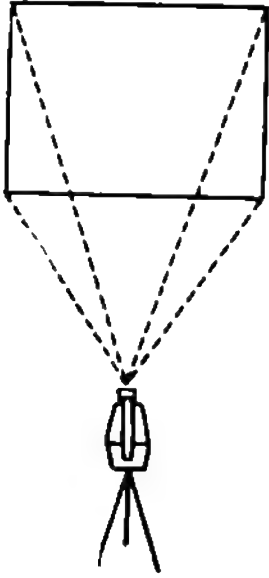


الناحية المرئية ويمكنها أن تعطي انطباعا عاما جيدا وبسرعة ويمكن لمشاهد المونتاج اذا زودت بملقطات الطبع المزدوج أن تخلق بسرعة جو الأحداث التاريخية أن مزج اجزاء الجريدة السينمائية مع عناوين الصحافة كان دائما وسيلة فعالة لخلق روح زمن الحرب وبالرغم من أن هذا النوع من الصور قد أصبح له صفة الكليشيه ، الا أن المبدأ الاساسى مازالت له قيمته

## العدسات والتكوين

توجد الآن تشكيلة هائلة من العدسات تحت طلب أى سينمائي ويبدو أنه من المستحيل على المخرج أن يستكمل معلوماته أولاً بأول عن التقدم فى تصميماتها ومكوناتها إلا أننا نجد من الناحية العملية أن الشركات التى تؤجر آلات التصوير تقوم من جهتها بتوريد مجموعة أساسية من العدسات مع آلة التصوير وما لم تنص أنت فى طلبك على عدسات معينة فغالبا ما ينتهى الأمر بأن تستخدم عدسات تتراوح أبعادها البؤرية بين ١٢ر٥ مم و ٥٠ مم والمهمة الأكثر صعوبة من جانب المخرج ومسئوليته أن تتوفر لديه فكرة واضحة عن الصورة التى يريد أن يحصل عليها أكثر منها عن العدسة التى يريد أن يستخدمها يجب أن نفرق هنا بين المخرج الذى يعمل مع مصور تقع عليه وحده مسئولية اختيار العدسة وبين المخرج المصور الذى سيتولى بنفسه مهمة التصوير فى الحالة الأولى يحدد المصور العدسة التى سيستخدمها بعد التشاور مع المخرج ومدير التصوير وأحيانا مع مصمم المناظر أيضا وفى الحالة الثانية فإن المخرج وحده هو الذى يختار العدسة التى سيستخدمها

وأيا كان الأمر وسواء كان المخرج يعمل مع مصور أم لا فإن الصورة على الشاشة هى التى تتحكم فى اختيار العدسة وعليه فمن المهم جدا خلال فترة التحضير أن يتمكن المخرج من تصور نوع الصورة التى يريد بها وينطبق هذا بصفة خاصة على العمل بأسلوب سينما الحقيقة باستخدام عدسة زوم وفى حالة الرغبة فى الاقتصاد فى الفيلم الحام ومن

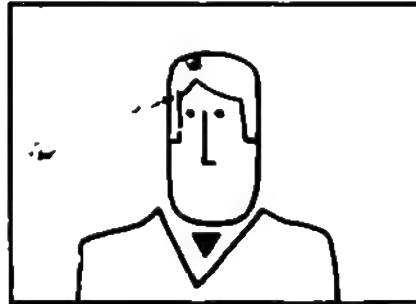


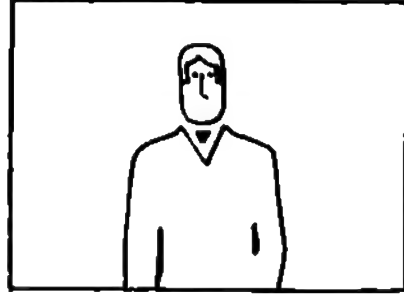
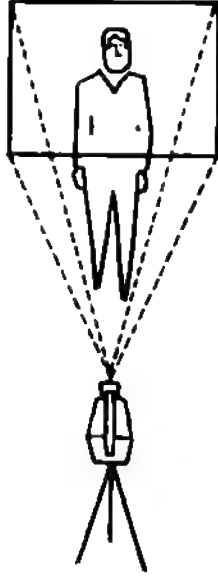
أفزع الاخطاء التي يمكن أن يقع فيها السينمائي عندما يستخدم العدسة الزوم أن يظل يغير في بعدها البؤري باستمرار طوال اللقطة وما لم يتم ذلك عن عمد لأسباب تتعلق بأسلوب العمل فإن استمرار تغيير البعد البؤري للعدسة الزوم يدل على أن المخرج أو المصور لم يفكر من قبل بالقدر الكافي في طابع اللقطة أو التأثير الذي يريد أن يحصل عليه

### ● زاوية العدسة

#### هرم الرؤية

زاوية العدسة التي يشار إليها كثيرا هي قياس الزاوية على المستوى الأفقي إلا أن مجال رؤية العدسة له أيضا أبعاده الرأسية وإذا رسمنا كل مجال الرؤية لعدسة كما في شكل ١ فأننا نكون قد رسمنا هرمًا





وأى أحداث تدور خارج هذا الهرم لا تظهر في الصورة وعند تصميم الحركة داخل اطار الصورة يجب على المخرج أن يراعى الزاوية الرأسية أيضا فقد تبدو الحركة داخل الصورة على المحور الرأسى وبالإضافة الى هذا فان أى تحريف أو تشويه قد يبدو فى المستويات الرأسية كما يبدو فى المستويات الأفقية

وإذا فرضنا أن لدينا مسافة محددة بين آلة التصوير والجسم المراد تصويره فان العدسات التى تختلف فى مقاساتها سوف تعطينا صورا تختلف فى أحجامها وتقسم العدسات حسب بعدها البؤرى وزاويتها وكلا هذين العاملين يؤثران فى مجال الرؤية للعدسة الذى سبق أن ذكرناه.

والعدسة فى الشكل السفلى ص ١٤٢ لها بعد بؤرى ٢٥ مم وتعطى الصورة التى نراها الى يمينها على نفس المسافة المحدودة بين آلة التصوير والجسم وحيث أن هذه العدسة تعطى أقل قدر ممكن من التحريف يمكننا أن نسميها العدسة العادية ( أو القياسية ) والعدسة العادية بالنسبة لآلات تصوير أفلام ٣٥ مم هى العدسة ٥٠ مم ( وحتى تنفادى أى التباس فان كل العدسات التى سنصفها هنا هى لآلات تصوير أفلام ١٦ مم ) انظر الملحوظة التالية

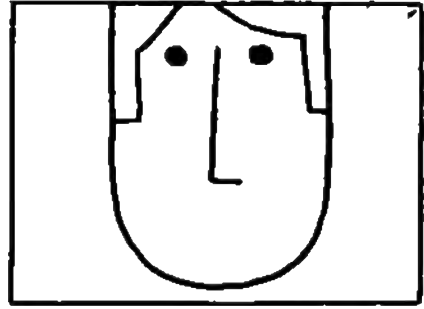
**ملحوظة** عند تحديد ما يسمى بالعدسة «القياسية» علينا أن نراعي عاملين إذا كنا نستخدم درجة التحريف الذي تحدده العدسة كمعيار رئيسي للحكم فإن العدسة ٢٥ مم تكون هي القياسية حيث أنها تحدث أقل تحريف أما إذا كنا نستخدم زاوية الرؤية لعين الإنسان كمعيار رئيسي للحكم فإن العدسة ٢٠ مم تكون هي القياسية ويميل المصورون المحترفون إلى الاعتماد على المعيار الثاني في حكمهم

### ● العدسة ذات الزاوية الواسعة

توصف العدسات التي يقل بعدها البؤري عن ٢٥ مم بأنها عدسات «البعد البؤري القصير» أو عدسات «الزاوية الواسعة» ومن بين هذه النوعية نجد أن العدسة ١٢٥ مم والعدسة ١٧٥ مم هي الأكثر استخداماً إلا أن المدى الكامل لعدسات الزاوية الواسعة يبدأ من ٧٥ مم بزاوية رؤية قدرها ١٠٨ درجة ولأن زاوية الرؤية لهذه العدسات واسعة فإنها مفيدة جداً للتصوير في الأماكن المحدودة، مثل الحجرات الصغيرة وبداخل السيارات وفي الأماكن الفعلية الخ إلا أن الصور في هذه الحالة تتعرض لدرجات مختلفة من التحريف في المنظور والتي قد تلفت النظر إلى حد كبير أو قد تستغل للحصول على تأثير درامي مناسب كما قد تسبب هذه العدسات بعض المشاكل عند تصوير الأشخاص خاصة في حالة اللقطات القريبة سوف تزيد المبالغة جداً في حجم الأنف أو الأيدي أو الأقدام أو سائر أجزاء الجسم



« البيت السعيد ١٩٦٩ فرانز زفارتس »



### ● العدسة التليفوتو

تعرف العدسات ذات البعد البؤري الطويل باسم عدسات « البعد البؤري الطويل » أو عدسات التليفوتو » ويتراوح مقاسها من ٣٧ر٥ مم فما فوق، ونجد أن العدسة ٥٠ مم والعدسة ٧٥ مم هي الأكثر استخداما . ولهذه العدسات زوايا رؤية ضيقة نسبيا ، وتميل الى ضغط المسافة بين المستوى الأمامي والمستوى الخلفي وبذا تنقل الأشياء البعيدة الى المستوى الأمامي للصورة وأكبر فائدة عملية من وراء استخدام هذا النوع من العدسات في حالة التصوير في المواقع الفعلية حيث يمكن مشاهدة الحركات البعيدة وكأنها اقتربت من آلة التصوير أو حيث يصبح من المستحيل الاقتراب من مركز الحركة بسبب الزحام أو خلافه . وتعتمد تغطية الاخبار الهامة وأحداث الرياضة ومراقبة الطبيعة على استخدام عدسات التليفوتو الجيدة



« زمال متحركة » فلاديسلاف شليسكى





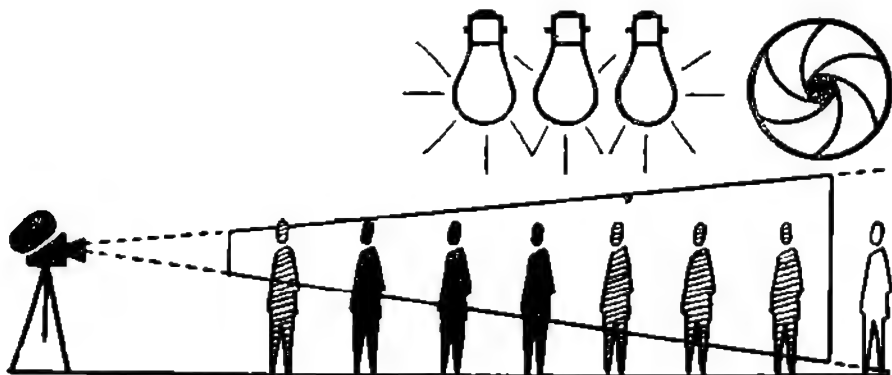
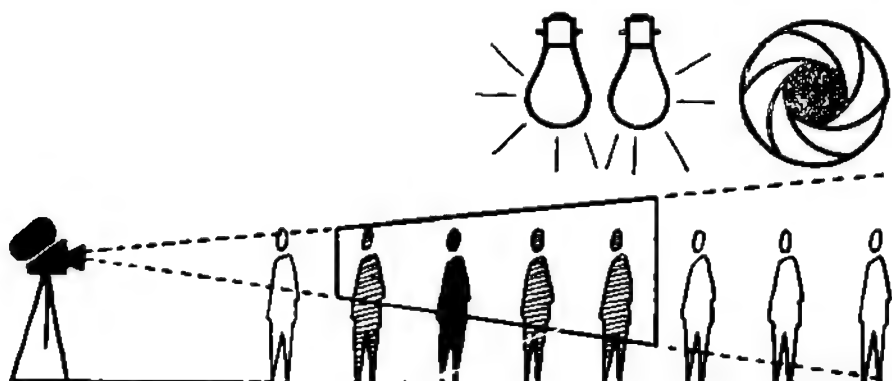
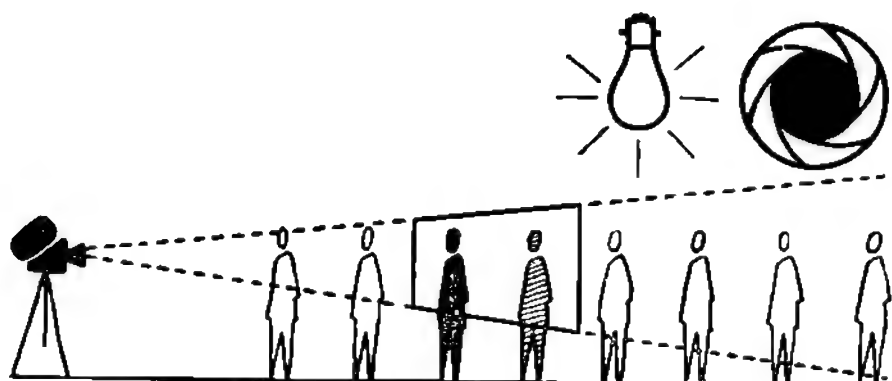
70



70



70





## ● عمق مجال الرؤية

يعرف عمق مجال الرؤية لأي عدسة بأنه مدى الوضوح المقبول أمام وخلف مستوى التركيز البؤري الذي نحصل عليه في الصورة النهائية على الشاشة ، ويعتمد عمق هذا المجال على عدة عوامل مختلفة البعد البؤري للعدسة وفتحة العدسة والمسافة بين العدسة والجسم المراد تصويره

ويزداد عمق مجال الرؤية الواضحة عندما

( أ ) تصغر فتحة العدسة ويبقى البعد البؤري كما هو وبعد الجسم كما هو أيضا

(ب) تبتعد آلة التصوير عن الجسم مع عدم تغيير البعد البؤري وعدم تغيير الفتحة

(ج) يقل البعد البؤري للعدسة مع ثبات الفتحة وبعد الجسم كما هما

ونجد كقاعدة عامة أنه كلما صغرت فتحة العدسة كلما زاد عمق مجال الرؤية الواضحة وبالعكس نجد أنه كلما زادت فتحة العدسة كلما قل عمق مجال الوضوح ويتوفر للمصور مزيد من المرونة في تحديد عمق مجال الوضوح اذا ما توفرت لديه اضاءة أقوى ومن الممكن أن تستجد مشاكل اذا كان المخرج يريد أقصى عمق لمجال الرؤية الواضحة في مواقف لا تتوفر فيها الا اضاءة قليلة ان عدم توفر الاضاءة يجعل من المحال تفادي ضحالة مجال الوضوح مالم يتم استخدام فيلم خام ذي مستحلب أسرع في حساسيته ومع الهبوط في جودة الصورة

واذا استخدمنا فتحة واسعة للعدسة وقللنا من عمق المجال ، أمكن للمخرج أن يعزل الممثل عن باقي المنظر لأسباب درامية أو جمالية ولهذا الوضع تأثيره المرئي الممتاز في حالة استخدام اللقطة المتوسطة أو القريبة .

ويجب على المخرج عند اعداد أى وضع للتصوير أن يتناقش مع مدير التصوير والمصور حول نوع الصورة التى يريدونها قد لا يحدد نوع العدسة بالضبط كما قد لا يحدد أى اضاءة يريد استخدامها ولكن يجب أن يعرف بالضبط التأثير الذى يريد حتى يمكن لمدير التصوير والمصور أن يقترحا العدسة وتوزيع الاضاءة اللذين يقدمهما للمخرج ما يريد من اللقطة

والأسئلة التى يجب على المخرج أن يعرف الإجابة عليها أثناء دراسته للسيناريو تكون تقريبا كما يأتى

هل احتاج الى قدر كبير من التفاصيل الواضحة داخل اللقطة هل يحتاج المتفرجون لأن يتعرفوا على بعض الأفراد الواقفين مثلا فى أجزاء مختلفة داخل اطار الصورة ؟

واذا كان الرد بالايجاب فان المخرج يحتاج الى تركيز بؤرى واضح على امتداد العمق الكامل للصورة

هل أرغب فى عزل شخص أو شيء للتركيز أو للحصول على لقطة أو جمالية ؟

هل أرغب فى عزل شخص أو شيء للتركيز أو للحصول على لقطة قريبة جدا ؟

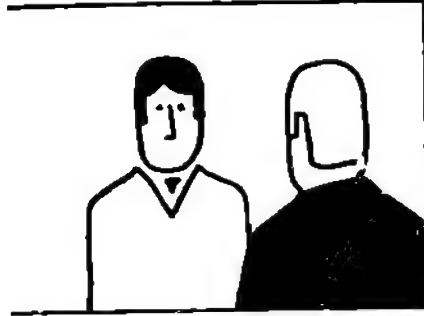
هل أنا فى حاجة لاضفاء تركيز اختياري على جزء محدد من الصورة كما ستبدو على الشاشة ؟

هل أنا فى حاجة لربط الحركة فى المستوى الأمامى بتفاصيل المستوى الخلفى فى لقطة تتم فى موقع فعلى ؟

هذه العوامل وخلافها هى التى تسهم فى تكوين الصورة الذهنية لدى المخرج لما ستكون عليه الصورة على الشاشة كما يبحث عنها وهى التى ستؤثر على اختياره للعدسة وتوزيع الاضاءة

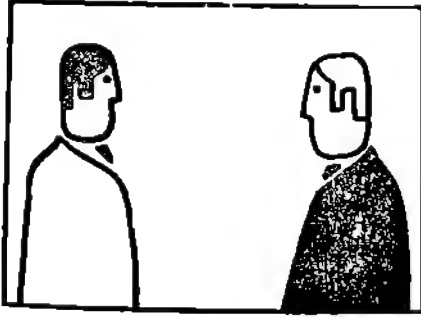


شكل ١



شكل ٢

ليفوتو تقرب الشخصين من أحدهما  
 لحجم داخل الصورة وفي هذه  
 به الى الشخص الواقف الى اليسار  
 واذا ارتفعت آلة التصوير قليلا  
 ز ستكون أيضا في صالح الشخص  
 من بعضهم بواسطة العدسات يثبت  
 يرضى أحدا لأنه يسطح الصورة.  
 للوصول الى الاحساس بعمق المكان  
 وين المنتظر يخدمان هذا الغرض



شكل ٣

ان زاوية التصوير فى شكل  
٣ تعطى أهمية متساوية لكل من  
الشخصين ويمكن لهذا التكوين  
التمائيل ألا يثير اهتمام أحد ما لم  
يبرزه حوار قوى أو اضاءة معينة  
تضيف تركيزا مرئيا لأحد الشخصين

وكثيرا ما ننظر الى الاضاءة على  
انها الوسيلة التى يخلق بها مدير

التصوير الجو المناسب للقطعة أو لاضاءة شخص أو شئ، بطريقة تجذب  
انتباه المتفرجين اليه وهذه بطبيعة الحال استخدامات هامة للاضاءة  
ولكن هناك استخدام أساسى للاضاءة داخل مكان التصوير أهم من ذلك  
الا وهو خلق المكان

ان الضوء الزائد عن اللزوم يقضى على المكان تماما بينما نجد أن  
التوازن السليم بين الضوء والظلام فى أنحاء الصورة هو مصدر الايهام  
واذا أخذنا مثلا رأس شخص مضاءة يمكننا أن نجعل تركيبها يختفى  
إذا أزحنا الأضواء جانباً أو على العكس إذا سلطنا عليه اضاءة أكثر مما  
يجب وتميل أغلب الأفلام الى زيادة الاضاءة وأكثر ما يتضح هذا فى  
الأفلام المخصصة للارسل التلفزيونى قد يعود السبب الى صغر شاشة  
التلفزيون وبالتالي فلا حاجة هناك للاهتمام بعمق المنظر كما هو الحال  
فى الأفلام التى ستعرض فى دور العرض وأيا كان السبب فإن المخرج  
الذى يجد نفسه غارقاً فى فيض من الاضاءة سوف يكسب فى فتحة العدسة  
ولكنه سيخسر فى مرونة التكوين ( انظر صفحتى ١٥٢ ١٥٣ )



الحتم السابع ١٩٥٧ انجمار برجمار



• ملك القلوب ١٩٦٦ فيليب دو برو

فيلم « الحتم السابع » تم استخدام الاضاءة لخلق جو قائم كئيب وخاصة في لقطات  
اجهة بين الموت والفارس وعلى التقيض فان الاضاءة الجوية البراقة في فيلم « ما  
لرب تجعل احيال الرضيع الذي يقدمه سيناريو بولانجيه يجد قبولاً لدى المتفرج

مكن تدعيم رسم الشخصيات عن طريق العناية بالاضاءة نرى في اللقطة السفلى ا  
شخص الى اليسار تقع عليه اضاءة متباينة قاسية بينما الشخص الى اليمين تضيء وج  
ساة ناعمة من زاوية منخفضة مما يكسب هذا الشخص جواً من الدهاء والغموض



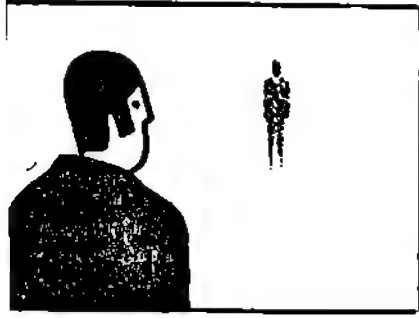
لورانس العرب ١٩٦٢ ديفيد لين



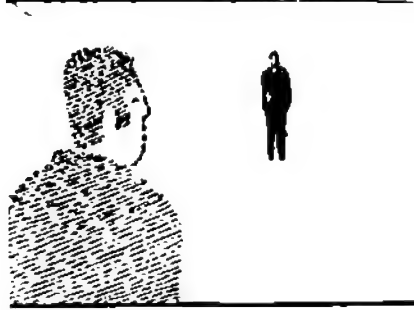
أحبك.. أحبك ١٩٦٨ آلان رينيه  
يمكن تأكيد العلاقة الحميمة بين شخصين ومدى الاقتراب  
بينهما باستخدام عدسة تليفوتو  
عن الانفصال النفسى بين شخصين  
كما فى اللقطة السفلى



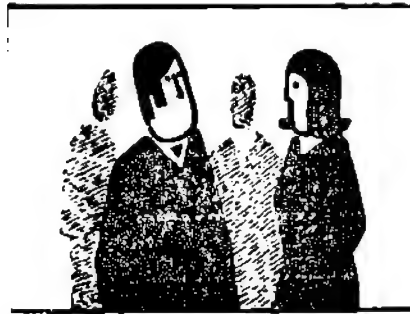
عالم أبو ه ١٩٥٨ ساتياجيت راي



شكل ١



شكل ٢

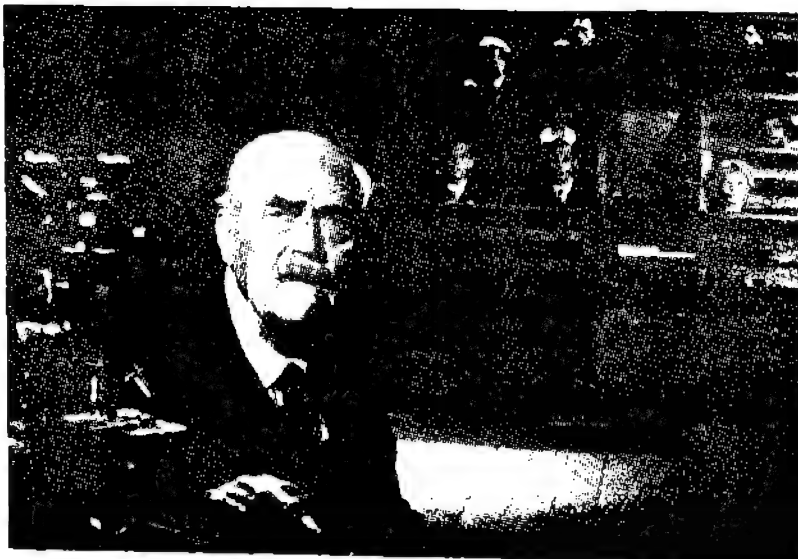


شكل ٣

على اليسار لكي يركزوا اهتمامهم  
المشهد لقطة قريبة للشخص على  
ة وفي هذه الحالة لن يلاحظ  
لأن دراما المشهد تستحوذ على

في عن وضوح التركيز البؤري





« الفأولة البرية » ١٩٥٧ انجمار برجمار



« ساراك غدا » ١٩٦١ ج. مودجنست

أن يقصر اهتمام المتفرجين على ما يحدث في المستوى الأمامي أو أن يعزل شخصا عما يحيطه من زحام (انظر أيضا الصورتين في ص ١٥٨).

### ● العدسة الزوم

كثيرا ما تستخدم اللقطة الزوم كبديل للقطة الاقتراب أو الابتعاد وللقطات التي تثبت فيها آلة التصوير على عربة متحركة وهذا من سوء الحظ لأن استخدام الزوم بهذه الطريقة يؤدي الى تشويه في تجسيم المكان. وبالرغم من أن استخدام الزوم يعود الى الثلاثينات الا أن استخدامها لم يعم الا في الخمسينات أما في الستينات فقد أصبحت من العدسات التي تسير المؤنة ولقد انتشر استخدامها انتشارا واسعا في السنوات الأخيرة ، الا أن البعض ما زال يسيء استخدامها والبعض الآخر لم يفتن بعد الى واقع امكاناتها الكاملة

ويمكن للعدسة الزوم أن تكون مفيدة في بعض المواقف كعدسة لها أبعاد بؤرية متعددة حيث يكون من الأفضل الحصول عليها بدلا من القرص الدوار الذي يحمل عدة عدسات عادية وأغلب اللقطات الخاصة بالمرائد السينمائية وموضوعات سينما الحقيقة وخلافها من اللقطات التي يتم تصويرها حسب ما يمليه الموقف بقرارات سريعة يتخذها المصور والتي كان أصلا يستخدم في تصويرها عدسات ١٧ر٥ مم ٢٥مم و ٧٥مم أصبح الآن من السهل على المصور التقاطها جميعا بعدسة واحدة زوم واستخدامها بهذه الطريقة يقرب آلة التصوير من الأحداث ويوفر الراحة في استخدامها وملاءمة الظروف

أما خاصيتها في تحريف عمق الصورة وتشويهه فيجعلها لا تصلح كوسيلة متابعة حدث يشكل فيه عمق الصورة عنصرا مرثيا هاما الا أنه يمكن أن ندخل في اعتبارنا أثناء تكوين الصورة استبعاد عمق المكان كما يمكننا أن نستغل التشويه أساسا لغرض جمالي وبمعنى آخر اذ أمكننا تكوين الصورة باستخدام مستويات مسطحة من الألوان فيمكن للعدسة الزوم أن تسهم كثيرا في الصورة النهائية للمنظر أما اذا كنا من جهة أخرى نعد التكوين معتمدين على عمق الخطوط والمستويات فيجب أن نتفادى الزوم تماما

والخاصية الأخرى للعدسة الزوم هي قدرتها على الحركة الى الأمام أو الى الخلف من الجسم المراد تصويره ويمكن لمثل هذه الحركة أن تكون



الصبي المتوحش « ١٩٧٠ فرانسوا ترو »



« الجودو » ١٩٦٩ جيمس ايفلور

مثيرة ودرامية ؛ ولكن لابد للآثارة من أن يكون وراءها دافع في البناء العام للمشاهد والحركة السريعة للخلف أو للأمام مرهقة للمتفرجين ويمكن لهذا التأثير أن يصبح مجرد لعبة حرفية إذا ما كثر استخدامه أو تم بدون سبب واضح

### ● العدسة والحركة

تصبح العلاقة بين مقاس العدسة والحركة داخل إطار الصورة دقيقة جدا أثناء التدريب داخل مكان التصوير وفي الواقع فأحد الأسباب الرئيسية للتدريب داخل المنظر أن الحركة والعدسة مرتبطتان ببعضهما من عدة اعتبارات وإذا كانت الحركة تأخذ مكانها داخل حجرة صغيرة في موقع فعلي فإن اختيار العدسة يختلف عما لو كانت نفس الحركة تتم داخل منظر في أستديو ويضطر المخرج في حالة التصوير في الموقع الى استخدام عدسة ذات زاوية واسعة لتناسب الحيز المحدود والحركة تجاه آلة التصوير أو ابتعادا عنها ستبدو مبالغا فيها وعلى الممثلين في هذه الحالة أن يتحركوا ببطء للتعويض عن هذا التشويه أما في المناظر المشيدة داخل الأستديو فغالبا ما تكون جدران المنظر من النوع الذي يمكن تحريكه مما يسهل على المخرج أن يحرك آلة التصوير بعيدا عن الحركة لكي يستخدم عدسة قياسية عادية وهكذا نجد أنه يمكن بالنسبة لجزء معين من الحركة أن يتم اخراجه بطريقتين مختلفتين في كل من المكانين نتيجة لتأثير المنظر على مقاس العدسة

واللقطات التي يلزم فيها استخدام عدسة تليفوتو يجب أن تكون الحركة الظاهرية فيها من أمام الصورة الى خلفها بطيئة جدا ولا توجد طريقة ناجحة للتعويض عن هذا التأثير لأن التشويه باق مهما كانت سرعة الحركة ويمكننا استخدام هذه الظاهرة البصرية في حالات معينة للاستفادة من بطء الأشياء التي تتحرك الى الأمام - من بعيد الى المستوى الأمامي - للحصول على تأثير درامي معين فمثلا يمكن اضعاف جو من الغموض حول شخص يتحرك ببطء قادما من بعيد ليقترب من شخص آخر في المستوى الأمامي وقد تستغرق هذه الحركة تجاه الشاشة عدة دقائق ، كما في حالة ظهور عمر الشريف في فيلم « لورانس العرب »

ونجد أن تشويه الحركة في حالة التصوير الحر بعدسة تليفوتو يزيد

من ارتباك المتفرج ومضايقته حيث لا يمكن إيجاد تفسير درامى لها وعند تدوير لقطات الجريدة سينمائية يحاول المصور بقدر الامكان أن يحصل على ما يشبه الواقع ولكن الناس الذين يقتربون من آلة تصوير بها عدسة ٧٥ مم أو ١٠٠ مم يبدوون وكأنهم يتحركون ببطء شديد ، بحيث لا يجب أن تستمر لقطتهم على الشاشة أكثر من عدة ثوان ويمكن بالمثل للقطات التى تصور حدثا رياضيا من بعيد أن تكون نتيجتها غير مرضية خاصة اذا كان الحدث يتم فى خط واحد من الحركة لايد فى هذه الأحوال أن يتم تحضير واف فى الموقع مقدما حتى تكون آلة التصوير فى احسن وضع لها بالنسبة للعدسة المتاحة

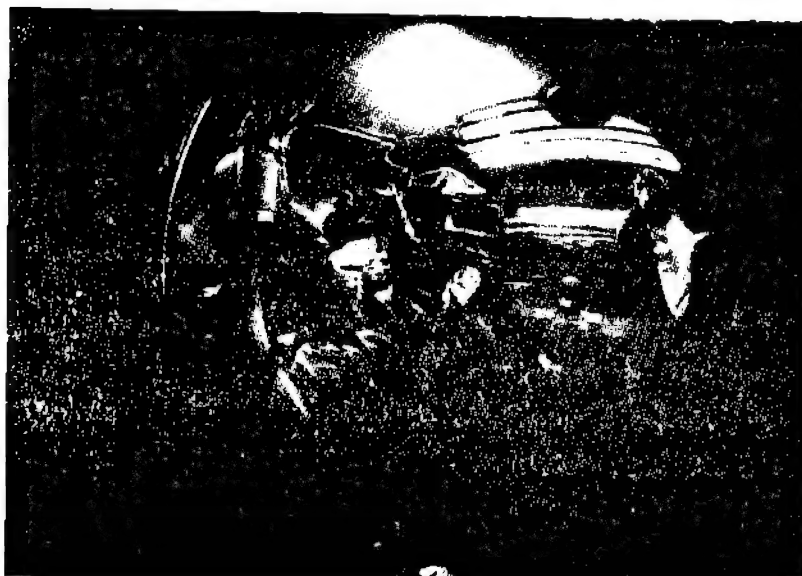
### ● التشويه

اذا أراد المخرج أن تضم اللقطة كثيرا من الحركات الجانبية فانه غالبا ما يختار عدسة ذات زاوية واسعة الا أن العدسات ذات الزاوية الواسعة تسبب قدرا كبيرا من التشويه واذا كانت هناك خطوط رأسية قاطعة فى اللقطة فستستجد المشاكل امام المخرج

« كانت لدى أثناء تنفيذ لقطات الكنيسة فى فيلم « احتفال سرى » مشكلة صعبة الحل وان كانت قد تكررت بعد ذلك فى فيلم « أشكال فى منظر طبيعى » بدرجة أقل حيث أن المناظر فى الفيلم الأول كانت صناعية بينما كانت فى الفيلم الثانى طبيعية كما هى أردت فى « احتفال سرى » أن أحصل على زاوية واسعة بالقدر الكافى بحيث يمكننى أن أرى الأنوبيس قادما وأرى فى الوقت نفسه الكنيسة من مسافة كافية لاعطاء الاحساس بالمساحة الحالية حولها ، وهى صفة مميزة فى لندن هذه الأيام وأردت أن أرى برج الكنيسة لأن الكنيسة كلها كانت مثيرة للاهتمام الى حد كبير انك تجد فى فيلم « الوسيط » لقطة مماثلة أردت فيها أن أحصل على المستوى الأمامى من زاوية منخفضة يبدو فيها الفناء المرصوف بالحجارة أمام كاتدرائية نورويتش أردت الحصول على الاحساس الكامل بكاتدرائية نورويتش ولكن يجب أن تحذر كمية التشويه التى تنسب عن ذلك والا أعطتك احساسا خاطئا تماما ان العدسات ذات



اشمال فى منشئ طبيعى ١٩٧٠ جوزيف لوزى لقطه من شمس النهار



توان ١٩٦٦ جون فرانكهايمر ( لقطه مصورة بعدسة عين السمكة )

الزاوية الواسعة المبالغ فيها تعطى تشويها للمنظور يجب مراعاة تأثيره على المتفرج وأحيانا لا يلحظ المتفرجون هذا التشويه ان لم يكن مبالغا فيه وقد يكون التشويه مفيدا في احيان أخرى الا انه في بعض الحالات يكون تأثير التشويه سيئا بحيث يلزم ان تقطع قمة الكاتدرائية خارج الصورة أو أن تتحرك الى أسفل البرج وهذا هو الطريق السليم لتفادي ذلك التشويه ، ( لوذى )

ويمكن الحصول على تأثير جيد من التشويه ، على أن يكون وراء ذلك هدف معين ونجد من الناحية النظرية أن كل عدسة ماعدا العدسة القياسية تسبب قدرا من التشويه ولذا فمس المفيد للمخرج أن يستخدم مرة عددا من العدسات المختلفة لتصوير منظر واحد ، ثم يفحص النتيجة بعد ذلك من حيث عنصر التشويه . وإذا أحسن استخدام التشويه فيمكنه أن يضيف الكثير الى الجو أو الدراما في المشهد أما اذا أسىء استخدامه فانه سيبدو كما يبدو دائما ، مجرد لعبة بارعة يجب أن يقود التشويه المتفرجين داخل الدراما أو الشخصيات على ألا يكونوا مدركين لهذا ويمكن لاستخدام العدسة ذات الزاوية الواسعة في تصوير وجه شخص ما أن ينتج تأثيرا مفرعا جدا ، ولكن هذا التأثير قد يضيع ان كان المتفرجون مدركين تماما للتشويه وسببه

ويناقش جوزيف لوذى فيما يلى بعض الأسباب الجمالية وراء استخدام التشويه في أحد مشاهد فيلمه أشكال فى منظر طبيعي

لقد خططنا المشهد الختامى لفيلم « أشكال فى منظر طبيعي » مسبقا بحيث يتم تصويره بقدر معين من التشويه فى منظور الصورة حيث بدا لى أن المنطقة الثلجية التى كانا يزحفان عليها لها من تكوير السطح ما يماثل السطح الكروى للكرة الأرضية فأردت أن أبالغ فى هذا التكوير أردت أن أعطى الاحساس بأن هذه المنطقة هى قمة الكرة الأرضية وعندما صعدنا بالطائرة الهليكوبتر شاهدنا لأول مرة أننا لا نحلق فوق شئ، محدد كان لدينا احساس غريب بأن المنطقة خالية من

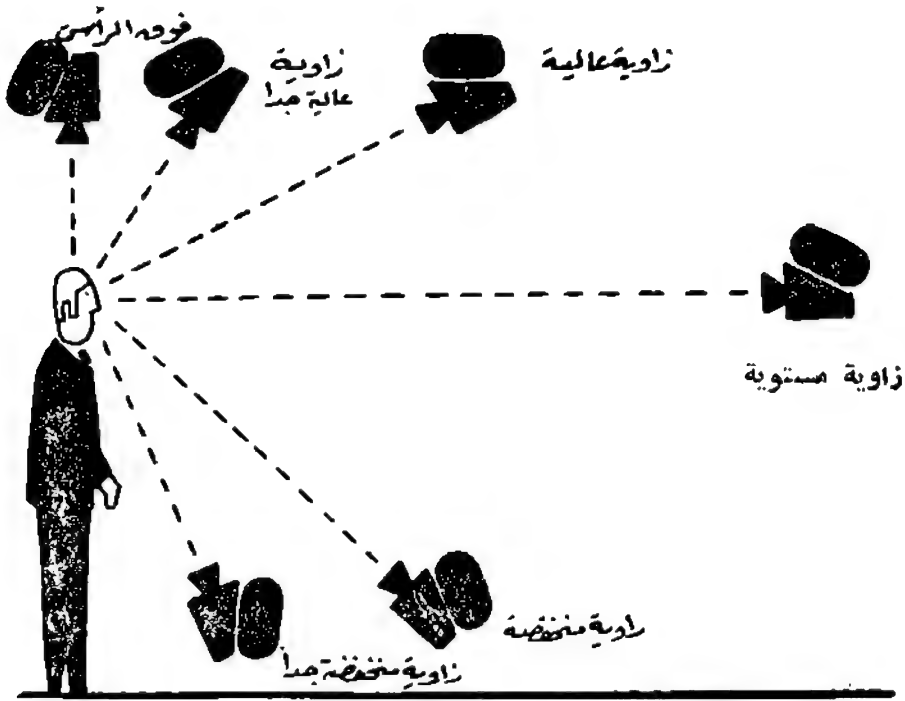
أى معالم ، وكان هذا رائعا فلدينا الآن فكرة وجود قمة الكرة الأرضية الى جانب فكرة المنطقة الحالية وكأنها لم تتشكل بعد ولهذا عمدت الى استخدام التشويه فى التصوير لكى تتجمع الأحداث عند قمة منطقة الثلج ، مع التركيز على كروية هذه المنطقة فى الوقت نفسه وكان هذا مفيدا من حيث الفكرة الأصلية ، حيث أردت العودة الى فكرة أن الانسان ما هو الا مجرد نقطة فى المنظر الطبيعى الشاسع ،



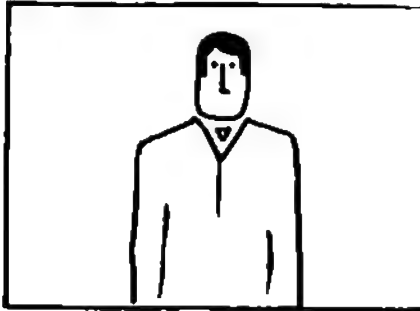
## وجهة النظر والحركة

تصبح وجهة النظر التي يختارها المخرج أداة درامية هامة تحت تصرفه . ان الزاوية التي ننظر بها الى الشخصيات فى الفيلم السينمائى هى فى الواقع جزء له دلالة فى طريقة السرد ، حيث انها قادرة على وصف أهمية الشخصية ، وعلاقته بالآخرين فى نفس اللقطة ، وحالته الذهنية وما ينوى أن يفعله فوراً . ولهذا السبب فان معرفة دلالة زوايا التصوير جزء حيوى فى لغة المخرج ومفرداتها التي يستخدمها حتى لو كان يعمل معه مصور يتولى هو وضع آلة التصوير

وننظر عادة الى ارتفاع آلة التصوير بالنسبة الى ارتفاع الشخص العادى ويكون مستوى اللقطة عادة هو مستوى منسوب عين الشخص البالغ وتكون لقطات الزاوية المنخفضة هى التي تتجه الى أعلى لترى منسوب العين ، ولقطات الزاوية العالية هى التي تتجه الى أسفل لترى منسوب العين . ان التأثير المرئى لكل لقطة متميز تماما وله مكانه الخاص فى النسيج الدرامى العام للفيلم



### ● وجهة النظر العادية



انها الزاوية ذات أقل تأثير درامى  
يمكن منها تصوير شخص حيث انها  
ساكنة تماماً في وقعها هناك أقل  
قدر من التشويه الرأسى والخطوط  
الرأسية تظهر فيها رأسية تماماً  
ويجب عند تحديد وضع آلة التصوير  
أن يعرف المخرج بالضبط ان كانت  
اللقطة تحمل وجهة النظر الذاتية

لشخص آخر فى نفس المنظر وفى هذه الحالة يصبح ارتفاع آلة  
التصوير مائلاً لمنسوب عين ذلك الشخص وإذا كانت اللقطة تحمل  
وجهة النظر الموضوعية للمتفرجين وهم ينظرون الى الممثل فان ارتفاع  
آلة التصوير يصبح مائلاً لمنسوب عين ذلك الممثل

## ● لقطات الزاوية العالية



تميل لقطات الزاوية العالية التي ننظر الى أسفل الى شخص ما الى التقليل من قوته وأهميته ويمكنها أن تجعل الشخص يبدو ضعيفا أو قابلا للسقوط والهزيمة

وإذا استخدمنا فيها عدسة ذات زاوية واسعة فإن لقطة الزاوية

العالية تصبح ممتازة في حالة وصف السمات السطحية لأي منظر طبيعي وإذا كان الحدث سيأخذ مكانه في ملعب لكرة القدم أو حلقة ملاكمة فانها تصبح أفضل طريقة لتقديم المكان

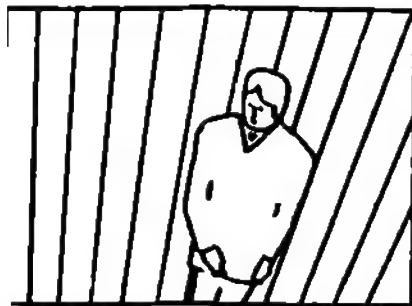
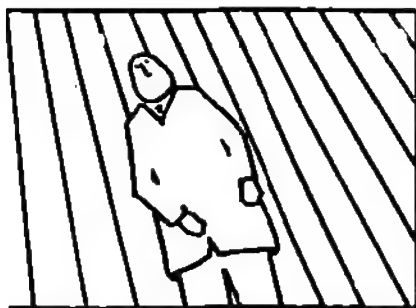
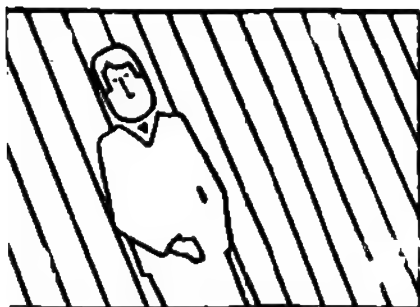
أما إذا ارتفعنا الى زاوية عالية جدا فإن الصورة تقترب من أن تكون ذات بعدين فقط حيث تبدأ خطوط المنظور في الاختفاء وينقلب المنظر الطبيعي الى مزيج من الحقول والأنهار والغابات وما إليها وتصبح اللقطة العالية جدا فوق مدينة عبارة عن تكوينات من الخطوط والمستطيلات

أما اللقطات القريبة سواء كانت من زاوية عالية أو زاوية منخفضة فانها تصبح عرضة للتشويه ويجب معالجتها بمنتهى الحذر

## ● لقطات الزاوية المنخفضة



يتم وضع آلة التصوير «منخفضة» بالنسبة الى خط عين الشخص المراد تصويره أو «منخفضة» بالنسبة الى الشيء المطلوب تصويره ويقوم المصور بتوجيه آلة التصوير الى أعلى وبذا يجعل المتفرجين ينظرون الى أعلى الى الشخص أو الشيء



## التأكيد

أجزاء من العنف أو الحركة السريعة ويمكن للعنف أن يكون صنع الإنسان أو من صنع الطبيعة (كالزلازل والفيضانات وما إليها) وتوحي اللقطة المائلة لوجه رجل ، إذا سبقتها لقطة عادية بحاذهذهنية الذاتية المفاجئة وكثيرا ما تستخدم اللقطة المائلة الاعلانات التجارية في التلفزيون لما لها من قدرة على لفت النظر ويمكنها أيضا أن تزيد من إثارة الاهتمام بفيلم تعليمي لا حركة فيه ويمكن أيضا تأكيد مدى الارتفاع أو عمق الانخفاض بواسطة إمالة التصوير

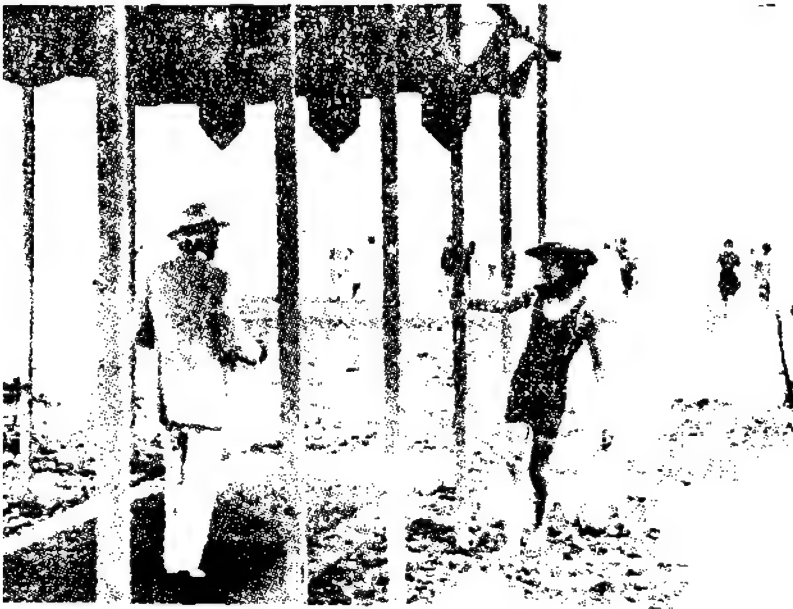
ويمكن للقطات المائلة إذا استخدمت مرتبطة بأسلوب الطبع المزدوج كما حدث في السينما التعبيرية الألمانية في الماضي وفي أعين ستان براكهيج الأخيرة ومقلديه أن تصل إلى نتائج ممتعة من الناحية الجمالية وقوية التأثير من الناحية المرئية



• دكتور فلوستوس • ١٩٦٧ ريتشارد بيرتون ونيفيل كوجيل



ماریلین، ۱۹۶۳ الان ریٹ



الموت فی فنیشیا ۱۹۷۱ لوگینو فیسکوت

## ● وضع آلة التصوير

ترتيب اللقطة أساسا هو تفاعل بين آلة التصوير والحدث الذى يدور أمامها ونجد من بين هذين أن الحدث الذى يتم تصويره هو الأكثر أهمية. سواء كنت تصور فيلما روائيا معقدا للغاية أو فيلما تسجيليا ذا ميزانية منخفضة جدا بأسلوب سينما الحقيقة ولا يبدأ المخرج اتصاله بمدير التصوير والمصور الا عندما يرضى عن اخراجه لحركة الحدث ويوضح وولف ريللا هذا فيما يلى

« عندما ترتب أى لقطة ، لا تفكر أبدا فى نقل الحدث الى آلة التصوير بل اعمل دائما على نقل آلة التصوير الى الحدث قد يبدو أن هذا أمر واضح ولكن من المدهش أنه أمر يسهل نسيانه اذا كنت تبجح عن جمال التكوين وتحاول أن تشكله من أجل آلة التصوير فلا بد أن تفقد جزءا من حيوية ما يدور عندما تخرج حدثا دعه دائما ينمو ويتطور فى تناسق عضوى ثم انقل آلة التصوير الى المكان الصحيح فهذا أفضل من أن تكون لديك فكرة مسبقة عن أين ستكون آلة التصوير

وعلى المخرج بعد أن يضع آلة التصوير فى علاقتها الصحيحة مع الحدث أن يتأكد من أن العدسة المختارة سوف تمنحه الايقاع السليم لللقطة فمثلا اذا كنا سنستخدم عدسة ذات زاوية واسعة فان الممثل الذى عليه أن يتحرك بعيدا عن آلة التصوير سيبدو أسرع فى حركته عما لو كنا نراه بعدسة ذات بعد بؤرى طويل ومن المهم أن نمنحه فرصة للتجربة حتى يصل الى الايقاع المناسب للحركة

ومن الضرورى أيضا فى اللقطات التى تضم عدة ممثلين أن تتأكد من أن كلا منهم له ما يؤديه

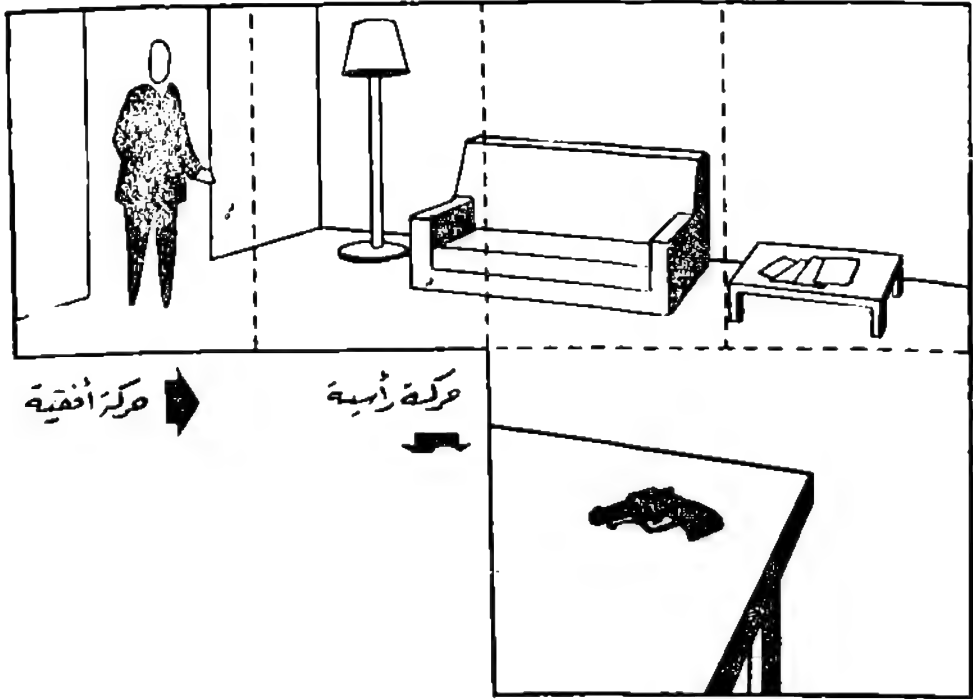
« كنت أجد أن تصوير لقطة تضم عدة أشخاص أمرا صعبا فى بادئ الأمر اذا كانت لديك حجرة يشغلها سبعة أو ثمانية أشخاص فلا بد أن توفر لهم شيئا يفعلونه فلا يمكنك أن تدعهم واقفين بلا عمل وكانهم مانىكان عند الترنزى كنت أجرى تدريبات مثل هذه اللقطات بكل استيفاء مستعينا بمساعدى فى الاخراج » (كلارك)



سير باولو بازولينى يخرج لقطة من انجيل متى • ١٩٦٤

وهناك عامل هام آخر أثناء التدريب الأخير يتعلق بخطوط العين. ن دراعة خطوط العين في الاخراج هامة جدا لسببين محددين. فم لقام الاول اذا نظر الممثل الى الجانب الخطأ من آلة التصوير يصبح مر لستحيل تركيب هذه اللقطة مع باقى اللقطات حسب ما بدا فى اللقط رئيسية. لقد سبق مناقشة تتابع خطوط العين باستيفاء فى فصل والسبب الثانى هو لصالح الممثلين انفسهم. قد يحدث خطأ بسهولة ب خطوط العين فى اللقطات المتشابهة خاصة بالنسبة لمثل الأدوار ثانوية. واذا لم تحدد لكل ممثل خط عينه فانه لن يعرف أين يتجه ظره. واذا لم يعرف أين يتجه بنظره فسوف ينكشف الأمر بأنه ممثل كلف بالوقوف أمامنا





### ● لفظة الحركة الأفقية ( بان )

هناك طريقتان للحصول على لفظة الحركة الأفقية يمكن للسينمائي أن يحرك آلة التصوير أفقياً عبر مساحة عريضة دون متابعة شيء معين ويصبح لعين المشاهد هنا حرية التجول خلال الصورة هذه هي الحركة الأفقية للمسح ويمكن خلالها للمتفرجين أن يفحصوا بعناية عمق المنظر ويدركوا منظور الخطوط ومنظور الحيز كله كما يلحظ المتفرجون تفاصيل المنظر وتكوين الصورة خلال الحركة الأفقية للمسح حساس يحتاج إلى عناية خاصة

وهناك مواقف أخرى يكون فيها المتفرجون مشغولين إلى حركة معينة داخل الصورة قد تكون سيارة تعبر الصحراء أو فارس يخترق أحد السهول وقد تكون أيضاً لفظة من الجو لمدينة توضع فيها زاوية التصوير الشوارع المهجورة إلا من شخص واحد أو سيارة واحدة تخترقها وأياً كان الموقف فإن نوع الحركة التي يتحركها الشخص أو السيارة سوف يقسم الصورة إلى شطرين ويمكن لعين أن تتجول بحرية خلال لفظة الحركة الأفقية للمسح أما في هذه الحالة الثانية فإن



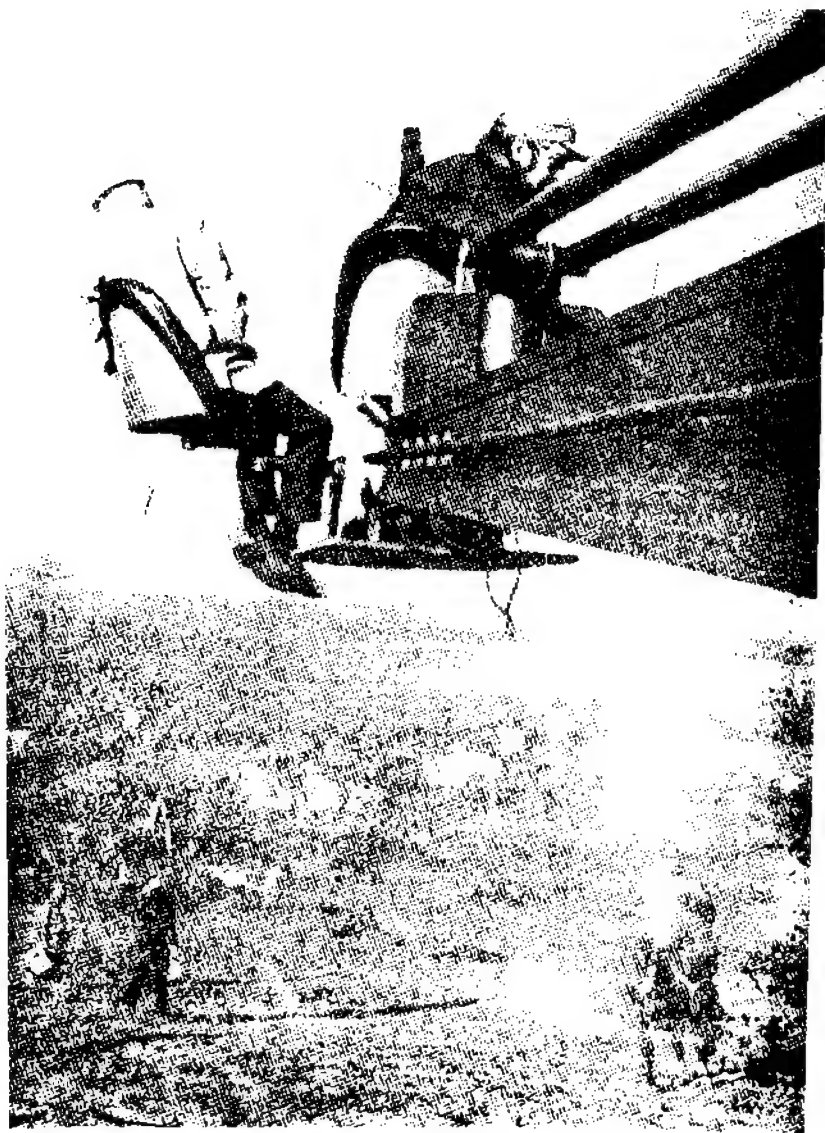
كل شي، للبيع ١٩٦٨ اندريه فايد

لحين تنقاد لمتابعة حركة معينة داخل اطار الصورة هذا النوع من اللقطات هو لقطة الحركة الأفقية للمتابعة .

ويجب عند تكوين الصورة في لقطة الحركة الأفقية للمتابعة أن نأخذ في الاعتبار سرعة الجسم الذي تتم متابعته والمسار الذي يتحرك فيه إذا جعلنا عين المشاهد تتابع بسرعة فائقة نموذجاً معقداً من الحركة فإن لشاهد سوف يرتبك ويتضايق من هذه اللقطة

وغالباً ما يتم استخدام لقطة الحركة الأفقية للمسح مع الحركة الأفقية للمتابعة مرتبطة بعضها ببعض قد تكون اللقطة الافتتاحية شهد ما لقطة أفقية بطيئة للمسح تتبعها حركة أفقية للمتابعة مجرد انكشاف نقطة معينة تثير الاهتمام

ويجب أن تعين حدود جانبي لقطة الحركة الأفقية بكل دقة مقدماً حتى يمكن تنفيذ اللقطة بالسرعة المطلوبة أما لقطات الحركة الأفقية التي تتم استخدام عدسات التليفوتو فهي عرضة لظهور أقل اهتزاز في حركة آلة تصوير ، وغنى عن الذكر أن أي اهتزاز داخل اللقطة يجعلها غير صالحة لاستعمال



كرومويل » ، اعداد لقطه من الرافعة الضخمة وتحريك آلة التصوير في المستوى الرأى  
ل رافعة آلية ( او مصعد ) يعرف بـ « لقطه بالرافعة » ( كرين ) . اما تحريك آلة التصوير  
في المستوى الامامى الى المستوى الخلفى وبالعكس او على قضبان ثابتة فيعرف بـ « لقطه  
تابعة » وتعرف العربيه التى تستخدم فى هذا باسم « دولكل » او « شاريوه » .



الوسيط ١٩٧١ جوزيف لوزى حركة امام مدظر خلفى تم تكوينه بعناية

اما سرعة الحركة الأفقية فيحددها الغرض من اللقطة ويمكن  
لحركة الأفقية البطيئة فى بداية المشهد أن تزود المفترجين بحاسة  
لتوقع وسيزداد انتباه المتفرجين لأنهم يتوقعون تطور موقف درامى  
جديد ونجد فى نهاية أى مشهد أن الحركة الأفقية البطيئة تؤدى الى  
لارتخاء، والى خمود التركيز تدريجيا مهما كان الموقف

وعلى النقيض يمكن للحركة الأفقية أن تكون سريعة جدا بحيث  
يصبح الصورة مجرد زغللة لا وضوح فيها وهذا النوع من حركة آلة  
لتصوير ويسمى الحركة الأفقية المتعجلة ، ضرورى عند خلق الانتقال  
لسريع بين الأماكن

## ● تحريك الموضوع

لما كان أحد الأوهام التي تخلقها صناعة أى فيلم هو تكثيف الزمن وإيجازه لذا يلزم المخرج أن يختار تلك اللقطات والمشاهد التي تكون أفضل ما يخاق الوهم السينمائي المطلوب وبطبيعة الحال لا يؤدي تصوير المقطعات في حد ذاته الى خلق هذا الوهم إنما يحتاج مركب الفيلسـم ( المونتير ) الذي سيمسـطر على الشكل النهائي للفيلم الى النوع الصحيح من اللقطات حتى يصل الى التركيب الناجح ولهذا السبب يحتاج المخرج الى قيادة لمثليه الى أن يحتفظ في ذهنه بشكل الفيلم في صورته الكاملة

وبالرغم من وجود بعض المناسبات التي يمكن فيها لآلة التصوير السينمائي الثابتة أن تكيف نفسها مع ممثل ثابت في مكانه إلا ان اوضاع المرمى في احسن حالاته لا ينم الا عندما يكون كل من آلة التصوير والممثل في حالة حركة ، كما في حالة لقطة الحركة الألفية للمتابعة وعلى المخرج أن يراعى أن آلة التصوير الثابتة غالبا ما تنتج لقطات تنقصها الحيوية المرئية . ونجد من ناحية أخرى أن اللقطات التي تضم حركة سريعة لآلة التصوير غالبا ما تضايق المتفرج ، لأنها تجعله يدرك وجود آلة التصوير وطريقة استخدامها

ومن بين العوامل التي يجب أن نأخذها في الاعتبار ارتفاع آلة التصوير ونوع العدسة المستخدمة وحركة آلة التصوير ويمكن تصوير الحدث في لقطة عامة أو في لقطة قريبة حسب التأثير المرئي المطلوب .

اللقطة العامة لن يكون للممثل أهمية تذكر نسبيا في اللقطة العامة. إنما البيئة المحيطة به هي التي نسيطر على اللقطة وإذا كان الممثل يعبر حجرة أو طريقا فانه سوف يستغرق بعض الوقت ليفعل هذا ونجد خلال هذا المعدل البطيء، للحركة أن تفاصيل المستوى الخلفي ستتكتسب أهمية مرئية ويمكننا أن نزيد من اثارة الاهتمام بصفات اللقطة اذا ما أحسننا اختيار تفاصيل المنظر وذلك باضافه المقاعد والمائدة وبعض المزروعات الخ إذا كان هذا مناسبا أو حركة المرور في مناظر الطرقات وهكذا ويمكن بالاضافه الى ذلك أن يقوم الممثل بأداء بعض الحركات الصغيرة داخل اطار الحدث كما أن الاضاءة والالوان وتصميم المنظر كلها تسهم في الجو والاحساس الذي تخلقه الصورة



« أوليفر ١٩٦٨ كارول ريد زاوية تصوير منخفضة تضيق قوة إلى الشخص الثاني



هذه الحياة الرياضية ١٩٦٣ لندي اندرسون  
لتصوير تؤكد أن حجم الشخص وروحه المعنوية



« اللقطة المختفية » ١٩٥٨ أكريا كوروسارا الحركة القوية التي ترمى المستوى الخلفى خا  
الوضع البؤرى تضيف الانارة الى المطاردة

اللقطة القريبة عندما تقترب للحصول على لقطات قريبة يصبح  
التعبيرات وجه الممثل قدر أكبر من الأهمية وينكمش المستوى الخلفى ا  
أقل ما يمكن أما الاضاءة فتكتسب أهمية كبرى وكذا وضوح آا  
التصوير . ومن العوامل التي يجب أن نأخذها فى الاعتبار ارتفاع آا  
التصوير . واذا كانت مستوية أم مائلة وتكوين الصورة وما اذا كان  
الممثل سيتحرك بسرعة أم ببطء . وما هو وضع الممثل بالنسبة لآلة  
التصوير . اكتافه ، واجهه أم نصف مواجهه أم يبدو من الجانب الخ  
وتعتمد حالة اللقطة كثيرا على وضع آلة التصوير . ونجد بصفة عامة أ  
الملقطات التي تنظر الى أعلى الى الوجه الكامل تعطى صورة قوية جدا . وأز  
الملقطات التي تنظر الى أسفل تعطى صورة ضعيفة . أما اللقطة من الجانب  
فى حالة تكوين الصورة المتوازن فقد تبدو كثيبة ما لم تتوفر للصورة  
خلفية مثيرة للاهتمام . أو كان الممثل يتحرك بسرعة . واللقطة التي يبدو  
فيها نصف الكتف لينا قوتيا ايضا وهى تفضل فى حالات كثرة اللقطة  
المتجهة الى أعلى . وهى طبيعية أكثر من سواها من الناحية المرئية ، فاللقطة

المتجهة الى أعلى. بالرغم من وقوعها الدرامي الواضح إلا أنها تجعل المتفرج يدرك اختيار هذه الزاوية بالذات

من اللقطة العامة الى اللقطة القريبة من بين حركات الممثل الأساسية أن يقدم من مسافة الى أن يقترب من آلة التصوير أو أن يتحرك بعيدا عن آلة التصوير وخلال هذه الحركة يمكننا أن نميز خصائص كل من اللقطة العامة واللقطة القريبة وإذا كان ارتفاع آلة التصوير عاديا فإن الممثل الذي يتحرك من اللقطة العامة الى اللقطة القريبة تزداد صورته قوة كلما زاد اقترابا ، ويمكننا أن نلمس التأثير العكسي عندما يتحرك الممثل بعيدا عن آلة التصوير



## المخرج والتمثيل

### ● توزيع الأدوار

تعتبر مهمة اختيار الممثلين لاي فيلم مهمة صعبة ومعقدة . واذ استثنينا انجمار برجمان فهناك عدد قليل جدا من المخرجين في الفترة الاخيرة الذين أسعدهم الحظ بأن تكون لديهم فرقة مسرحية تحت طلبهم ولم يعد لدى شركات الانتاج عدد من ممثلي الافلام الروائية مرتبطين بمعقود معها . وعلى هذا فأحد المشاكل الرئيسية هي أن نجح في أن تجمع الممثلين الذين يمكنهم أن يعملوا معا بطريقة خلاقة

ويبدأ الاحساس بهذا النقص أثناء مراحل كتابة السيناريو . فكتابة السيناريو لفيلم دون معرفة امكانيات وقدرات مجموعة الممثلين ، تصبح مثل تأليف سيمفونية دون أن يكون الموسيقىار متاكدا تماما كيف ستكون أصوات الآلات الموسيقية المستخدمة

وعلى المخرجين لهذا السبب أن يحتفظوا في ذاكرتهم بنخبة من الممثلين الذين يعرفون مستوى أدائهم ، كنوع بديل للفرقة المسرحية الخاصة . ولكن في اذهانهم فقط

ويفضل أغلب المخرجين خلال المرحلة الفعلية لاختيار الممثلين ، أن يعملوا بالتعاون مع شخص آخر ، وغالبا ما يكون هذا الشخص هو المنتج ، واذ لم يكن هناك وجود لمنتج منفرد للفيلم فمن المعتاد أن يعمل المخرج في

هذه المهمة مع مدير مسئول عن توزيع الادوار ممن أصبح لهم الآن دور خلاق أكثر مما كان عليه الحال من قبل عندما كانت أعمالهم تقتصر على مجرد التفاوض مع مندوبى الممثلين الرئيسيين والاكتفاء باقتراح ممثلين للادوار الثانوية

وهناك دائما خطورة احتمال أن يكون المخرج ذاتيا فى توزيعه للادوار فمن الطبيعى أنه أمر مفر جدا أن يمنح المخرج الأدوار الرئيسية لأشخاص مريحين ممن يعرف جيدا أنه يستطيع التعامل معهم بسهولة وأن يتجنب ذوى الشخصيات الصعبة وكقاعدة عامة لا خطأ فى هذا ما دام المخرج متأكدا بكل أمانة ، من أن الممثل « المريح » مناسب للدور مثله مثل الممثل المتعب وفى مثل هذه الأمور يصبح للرأى الثانى قيمة لا تعوض

ولا تقتصر مهمة توزيع الادوار على العثور على أنسب ممثل لكل دور ، فمن الضرورى مراعاة كيف ستجتمع هذه الشخصيات المختلفة المنفردة لتصل مما الى نتيجة مقنعة مع المحافظة على التوازن والتباين فيما بينهم مهما اختلفوا فى مظهرهم الجسدى

وتزداد صعوبة الاختيار بشكل معقد بناء على ما اذا كان الممثلون الذين اختارهم المخرج متاحين أم لا فى الوقت المطلوب قد يكونوا مشغولين فى فيلم آخر أو فى مسرحية أو قد يطلب مندوبهم مبالغ طائلة ومن جهة أخرى فأغلب الممثلين ليسوا جشعين فى هذه المسألة وإذا ما تحمسوا لسيناريو معين ولأداء الدور المفروض عليهم فيه فإنهم يصبحون متعاونين الى أقصى حد فيما يتعلق بالاجور

وإذا تركنا جانبا النجوم وممثل الادوار الرئيسية فإن النظام المعتاد فى التعاقد مع الممثلين هو دفع مبلغ معين عن كل يوم عمل مع ضمان عدد معين من الايام ( اثنين أو ثلاثة ) من كل أسبوع خلال عدد معين من الأسابيع ونجد أن مراعاة عنصر الاقتصاد عند ترتيب هذه العقود هو أحد المشاكل الرئيسية فى تنسيق الجداول الزمنية للتنفيذ

ويزيد الجهد والعذاب فى اعداد عقود النجوم والفنانين لكى يتم التراضى والتفاهم على العبارات الخاصة بكتابة الاسماء فى العناوين

والاعلانات وتحدد هذه العبارات أن اسم الممثل يكون فوق عنوان الفيلم « أو » إلى اسم الفيلم مباشرة « أو يشترك في التمثيل » الخ كما يتم تحديد حجم الحروف التي سيكتب بها اسم الممثل

ويصبح من الصعب جدا تحقيق كل هذه الرغبات خاصة اذا كان بعض الممثلين ( أو مندوبوهم ) متمسكين بموضوع ظهور أسمائهم في عناوين الفيلم واعلاناته أكثر من تمسكهم بما يتقاضون من أجور

وهناك اختلافات لها أهميتها بين دور الممثل في السينما ودوره في المسرح ويجب على المخرج ألا يففل هذه الاختلافات عندما يتعرض لمشكلة توزيع الأدوار والتعامل مع الممثلين بصفة عامة نجد في المقام الأول أن علاقة الممثل بالشخصية التي يؤديها تختلف تماما في السينما عنها في المسرح

يمكن للممثل في المسرح أن يخلق شيئا لا يتوفر فيه أو أن يقدم تقليدا متقنا له أما في السينما فانك تكشف روح الشخصية بصورة أكثر كمالا ولذا تلزمك كل الدقة عند توزيع الأدوار وأغلب الممثلين سريعو الاستجابة ولكنهم لن يتمكنوا من تقديم ما ليس عندهم « ( كول )

وفي السينما يعمل المخرج مع الممثل لفترة قصيرة نسبيا ، ربما لعدد قليل من الأسابيع وعلى هذا يجب أن يتم الائتلاف بين المخرج والممثل بسرعة فعلا لكي تضمن علاقة عمل جيدة والوضع الأمثل أن يعرف المخرج عند مرحلة توزيع الأدوار ما اذا كان الممثل هو الأنسب لدور ما وقد يسبب هذا مشكلة للمخرج غير المتمرس حتى وان كان قد تدرج خلال مهن سينمائية مختلفة وله خبرة عدة سنوات في مهنة التركيب

نقد وجدت في البداية أن توزيع الأدوار عمل صعب للغاية وأنا متأكد من أنني سوف أجده كذلك دائما انها مشكلة أن تعرف من خلال لقاءات تجارب الأداء ما اذا كان الممثل صالحا أم لا حتى وان كنت قد شاهدته من قبل في أدوار أخرى « ( كلاوك )

والاعتبار الأول هو وجود تشابه فيما يتعلق بالمظهر الجسدي والسلوك والشخصية بين الممثل والدور كما يتخيله المخرج وبالرغم

من انه سوف يتوفر مجال كبير لنمو الشخصية خلال التدريبات الا انه يجب أن تكون لدى المخرج صورة اولية عن الدور أثناء مرحلة توزيع الأدوار وللمظهر الجسدى أهميته لأن الممثل يكون أقرب الى المتفرجين على الشاشة عنه على المسرح وإن تتوفر له عندئذ نفس مرونة الوهم المسرحى

ويمكن لسوء توزيع الادوار أن يقود الى جانب الاداء السينمائى غير الملائم الى الشعور السئ أيضا داخل مكان التصوير ومن الصعب جدا على المخرج أن ينمى أى علاقة اليفة مع الممثلين وطاقتهم الفئيين عندما يكون الموجودون حوله ليسوا الأشخاص المناسبين ويحدث أيضا أن يجد بعض المخرجين صعوبة فى العمل فى واثم مع مجموعة الممثلين حتى فى الظروف الحسنة وغالبا ما يؤدي هذا الى أسوأ النتائج

« يجب عليك أن تحب الممثلين ولا اعتقد أنه من الممكن ان تقود الممثلين جيذا اذا لم تكن تحبهم فعلا وهناك عدد من المخرجين الذين لا يحبون الممثلين بصفة عامة كنت دائما أدهش لماذا اختاروا العمل معهم ما داموا لا يحبونهم وأنا لا أقصد بطبيعة الحال أنه على المخرج أن يحب كل ممثل يعمل معه ولكن اذا كنت قد اخترت ممثلا لدور معين فعليك أن تحصى على شئ من هذا الممثل ، وعليك أن تحبه كلما كان هذا ممكنا »  
( كرايتون )

والمخرج المستبد موجود فى الأساطير أكثر من وجوده فى الواقع ولكن هناك مخرجين قديرين على تنفير الممثلين وأفراد الطاقم الفنى بتصرفاتهم الحالية من أى تعاطف

أنا لا أؤمن بالمخرجين الفاشيين ما لم يكونوا فريدين فى نوعهم بصورة قاطعة وعلى قدر كبير من البراعة والتفوق بحيث لا يمكنك أن تناقشهم فى تصرفاتهم ومواقفهم ولا أحب وجود شخص اله فى مكان التصوير وحتى عندما كنت أعمل مركبا للفيلم كنت أسخر كثيرا من هذا الموضوع لأننى أعتقد أن الشخص الذى يريد أن يعامله الجميع وكأنه اله وهناك كثيرون مثله غالبا ما لا تتوفر لديه أى موهبة ويريد أن يستمر وراء هذا الوهم انهم أشخاص يخلقون أسوأ الأحاسيس حولهم داخل

مكان التصوير ويمكن لهذا أن يحطم أفلامهم تماما لأن لأحد ممن حولهم سيكون لديه أقل قدر من الاهتمام بما يريدون الحصول عليه « (كلارك)

وبالرغم من أهمية مراعاة الدقة المتناهية عند توزيع الأدوار فلا يجب أن نفترض أن الممثل الامثل لأى دور هو الشخص الذى يتفق تماما مع الصورة الذهنية التى كونها المخرج أو كاتب السيناريو حقيقة سوف يمضى المخرج أغلب وقته مع الممثل فى تدريبات نمو الشخصية وتطورها والتى سنناقشها فى الفصل التالى إلا أن المخرج يفضل أن يكون ممثلوه أكثر مرونة فى معالجتهم لأدوارهم وأن يكونوا متعددى الجوانب فى قدراتهم على التمثيل أن أى دور يتطلب قدرا كبيرا من تطور تعبيرات الوجه والايماوات ومن التطور العاطفى داخل الاطار العام للفيلم ونظرا للمرونة المطلوبة من الممثل فقد نجد أن الممثل الأصغر سنا يمكنه أن يقدم لنا قدرا أكبر من التنوع عن الممثل الأكبر سنا والأكثر خبرة

لقد تغيرت طريقة معالجة التمثيل تغيرا كبيرا خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة فأغلب الممثلين الأصغر سنا يؤدون أدوارهم بالطريقة الحديثة الحالية من أى توتر عصبي والمستمدة من العالم الذى أصبحت فيه السينما والتلفزيون عنصرا هاما فى حياة الناس لقد نشأ الجيل الجديد من الممثلين مع السينما ولذلك فهم قادرون على التمثيل بصورة طبيعية تصلح للسينما أكثر من بعض الممثلين القدامى « (كول)

## ● قيادة الممثل المسرحي

١٨٤

أحد العوامل التى يجب أن تدخل فى اعتبارنا هنا هو مدى الخلفية المسرحية المتوفرة فى خبرة الممثل فالممثلون ذوى الخبرات المسرحية الطويلة قد يجدون مشاكل متعددة عندما ينتقلون الى السينما لضرورة تهئية « الأداء عندما يتواجدون داخل مكان التصوير وإذا تمكن الممثل من أن يتغلب على غرائزه بحيث لا يؤدى دوره بحاسته المسرحية فإن شخصيته هى التى ستظهر أمام آلة التصوير

ومن المحتمل أن تؤثر غريزة الممثل المسرحية فى أدائه للسينما نظرا للبعد النفسى بين الممثل والمتفرجين

يميل ممثلو المسرح أحيانا لأن يشعروا من أدوارهم أكثر مما يجب كما يحاولون أن يفعلوا كل شيء أكثر من المطلوب منهم عندما يقفون أمام آلة التصوير هذا هو الاختلاف الرئيسى بين هاتين الوسيطتين للتعبير فى المسرح أنت تشع وفى السينما أنت تفكر وإذا فكرت بوضوح كاف فيمكنك أن تكون على اتصال بآلة التصوير وبطبيعة الحال هناك اختلاف بين ما يلزمك أن تقدمه فى اللقطة القريبة جدا وبين ما يلزمك أن تقدمه فى اللقطة البعيدة جدا « ( كولى )

ومن جهة أخرى فالممثل من الدرجة الأولى فعلا يبقى دائما مثالا من الدرجة الأولى ومن الضرورى أن يؤدى دوره باقناع تام وقد يكون من الصعب على المخرج الجديد أن يدرك ما إذا كان الممثل ينقصه الاخلاص أو ما إذا كان يعانى من شخصية الدور



باني ليك مخفى ١٩٦٥ اوتو بريمنجر كان لاوليفيه تاريخ حافل متميز كممثل عز المسرح وعلى الشاشة اما كمخرج سينمائى فكان أقل نجاحا

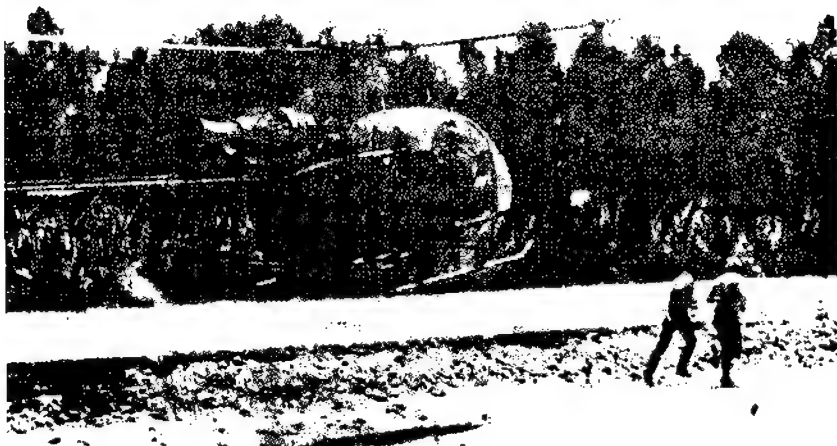
هل يبدو شكله مخلصا ؟ هل نسمع صوته مخلصا ؟ هل هو مهتم  
بالدور أم بنفسه فقط ؟ وسرعان ما يتعلم المخرج الجديد ذو الموهبة كيف  
يكثف الأداء الأجوف

وعلى المخرج أن يساعد الممثل المسرحي على أن يتكيف مع السينما  
ويعمل نفسه للمطلوب منه وسوف يعتاد الممثل على مزيد من سيطرة  
المخرج أكثر مما يحتاج المخرج لممارسة عمله وبما أن للمخرج السينمائي  
من السيطرة المطلقة أكثر مما للمخرج المسرحي فيمكن للاول أن يسترخي  
وأن يتعاطف مع الممثل مستفيدا من انضباطه ومن تدريبيه السابق  
ويكفي في حالة الممثل المسرحي الجيد أن يقف المخرج في مكانه  
ويطلب من الممثل أن ينظر اليه من خلال آلة التصوير عندئذ يدرك  
الممثل مباشرة الحجم الذي سيظهر عليه وجهه في اللقطة

« يمكن للممثلين الجيدين أن يهدوا من أدائهم لأنهم يدركون جيدا  
أنهم يمثلون أمام المخرج وحده ويتضح في نهاية الامر ما اذا كان للممثل  
القدر الكافي من الشخصية لكي يملأ الشاشة ويعطى الفيلم الشكل المطلوب  
عن طريق تلك الشخصية كيف يمكنك مثلا أن تتحدث عن **أورسون  
ويلز** الا من خلال هذا المفهوم ؟ وسواء كان هو مخرج الفيلم أم لا  
فحقيقة ويلز أنه ذو شخصية فياضة تزيد عن المؤلف وأنت تستخدمه  
لهذه الصفة بالذات حتى لو كان الدور صغيرا ( كول )

### ● البيئة كعنصر درامي

أحد الاعتبارات الأخرى التي يجب أن نراعيها هو المدى الذي تصبح  
به البيئة التي يتحرك الممثل داخلها ، جزءا هاما من الفيلم ككل وتقدم  
التقاليد الشكسبيرية للتمثيل عالما من الناس تصبح فيه مهمة المسرح أن  
يبرز العلاقات بين الشخصيات بين كل منها والأخرى والحركة على  
المسرح محدودة ويصبح من الصعب التعبير عن مرور الزمن ونجد في  
السينما على النقيض من هذا أن البيئة مهمة للحركة حيث يمكن للمخرج  
أن ينقل القصة حيثما يشاء وبأى سرعة يراها وبأى إيقاع وفي هذا  
العالم يمكن لآلة التصوير أن تقلل من قدر أى شخص الى أقصى حد  
كما يمكنها أن تضخم أهميته وبذا تصبح الخلفية بالنسبة للحدث جزءا



• اشكال في منظر طبيعي ١٩٧٠ جوزيف لوزي



• الراكب السهل ١٩٦٩ دينيس هوپر



منه ، ويصبح على الممثل أن يكون قادرا على الترابط مع البيئة الخارجية مثلما عليه أن يكون بالنسبة للترابط مع باقى الأشخاص فى الفيلم

ويمكننا أن نذكر هنا العديد من الأمثلة التى توضح الاستخدام الدرامى الجيد للبيئة . وفيلم « أشكال فى منظر طبيعى » من بين الأمثلة الأكثر إثارة للاهتمام . لان جوزيف لوزى طور فيه فكرتين متوازيتين تكمل كل منها الأخرى . تتعلق إحداها بالطريقة التى يصبح فيها الإنسان ضحية للوحشية التى تزخر بها بيئته وتتعلق الثانية بالعلاقة بين رجلين من هؤلاء الضحايا مختلفين أساسا فى تجاوبهما مع الموقف . لقد عوملا من قبل بمنتهى الامتهان والوحشية من الحرب ومن الجيش ، وما زال تحقيرهما والتقليل من قدرهما مستمرا بفضل هذه المطاردة . والتى لم تبدأ أساسا كمطاردة للقتل

وتنمو بينهما علاقة يعتمد فيها كل منهما على الآخر . ويزداد خلالها اعتراف كل منهما بقدر الآخر كإنسان وكلما زاد امتهانهما وتحقيرهما كلما زاد تنقيهما بداخل نفسيهما عن أى شئ واه يتعلقان به ، فيتعلق أحدهما بذكرياته عن زوجته . بينما يتعلق الآخر بعزمه على أن يتخذ من الأول أباً له

وكما سبق أن ذكرنا يمكن لأحداث الفيلم أن تدور على خشبة مسرح ويمكن أن تتواجد العلاقة بين هذين الرجلين خارج محيط أى بيئة معينة . ولكن لوزى اختار البيئة كعنصر درامى ومحرك لتطور تكوين الشخصيتين . وتم اختيار المنظر الطبيعى بكل عناية لامكاناته الدرامية . وكلما تقدم الفيلم كلما اكتسب اختيار العدسات وحركة آلة التصوير تطورا دراميا وعضويا يصاحب التطور الذى نراه فى الشخصيتين . وتبدأ المطاردة فى البحر . ثم تهرب الضحيتان باندفاع عشوائى تجاه الجبال . ونراهما فى اللقطات الأولى للفيلم فى لقطات عامة غالبا داخل اطار المنظر الطبيعى الجاف القاسى الذى تنطيه الطائرة الهليكوبتر المفترسة . ونقترب تدريجيا من الشخصيتين عندما يبدأ بدورهما فى الاقتراب من أحدهما الآخر . ويصبح التكوين داخل الصورة أكثر بساطة ويتركز اهتمامنا على الشخصيتين . وينتقل الرجلان الى مساحة جبلية جرداء . وتنقلنا آلة

التصوير أخيرا الى لقطات قريبة جدا لتنزع الرجلين من البيئة المعادية المحيطة بهما ولتعطى علاقتهما أهميتها بعيدا عما هما فيه من مآزق مباشر

## ● العلاقة بين المخرج والممثل

يجب أن تعتمد الألفة اللازم توفرها في العلاقة بين المخرج والممثل على الثقة بين الطرفين والممثل على الشاشة عرضة للانتقاد أكثر منه على خشبة المسرح يمكن للممثل في المسرح أن يصل الى أداء مصقول الى درجة عالية وأن يؤديه ببراعة ، مادام يعرف أنه في النهاية هو وحده الذي سيقدم هذا الأداء في الليلة الأولى ويحصل ممثل المسرح المتمكن على الكثير من المخرج الجيد ولكن أكبر قدر من الأمان الذي يشعر به يعود الى أنه يعرف أنه عندما يعتلى خشبة المسرح يصبح هو المسيطر

أما الممثل السينمائي فموقفه يختلف كثيرا أيا كان المخرج الذي يعمل معه هناك عوامل متعددة سوف تعدل من أدائه ولا سيطرة له على هذه العوامل الا في أقل نطاق يمكن مثلا لاختيار العدسة أن يغير من مظهره الى حد كبير في اللقطات القريبة ويمكن للاضاءة خاصة مع النساء أن تكشف أو تدارى عيوب البشرة وبروز عظام الوجه وقد يجد الممثل أنه من الأسهل عليه أن يشع الشخصية المطلوبة في حالة اللقطة العامة ، عنه في حالة اللقطة القريبة ولا يمكنه مطلقا أن يكون متأكدا من أن تصرفه وإيماءاته صالحة للموقف مالم يطمئنه المخرج على صلاحيتها. لهذا السبب يلجأ بعض المخرجين ، الذين يجدون صعوبة في توضيح نقطة ما للممثل الى دعوة هذا الممثل لكي يلقي نظرة من خلال عدسة آلة التصوير على بديل له يتخذ مكانه . وغالبا ما تثبت هذه الطريقة أثرها الناجح

اعتقد أن الاحساس بالأمان ضروري هناك احتمالان اذا لم يشعر الممثل بالأمان الكافي انه يبدأ في القشل والسقوط أو يقيم حول نفسه حاجزا نفسيا لحمايته ان الممثلين يقدمون لي أحسن ما عندهم عندما يشعرون بالحرية في أن يفعلوا ما يشاءون وأحيانا يواجه الممثل

مشهدا يسبب له رعباً أو يخشى ألا يبدو فيه على ما يرام مما يصعب معه استمراره في الأداء إن ما يخشاه الممثل داخلياً هو ألا يكون المخرج مسيطراً على أدائه بالقدر الكافي وأنه يمثل أى شئ، وعندما يكون معك ممثل جيد يعرف ما تطلبه ويبحث دائماً عن أشياء من داخله يضيفها على الدور ويعرف أنك لن تهزأ بأدائه سواء في مكان التصوير أو على الشاشة فانك سوف تحصل على نتائج غير عادية ،

ويتطلب الأمر من جانب المخرج قدراً كبيراً من الحساسية وهو يتعامل مع مثليه ما دام لكل منهم احتياجاته وما يسبب له عدم الاطمئنان

، ستجد عندما تتعامل مع الممثلين والممثلات أن بعض الفنانين يحتاج الى قدر كبير من الاطراء والتملق بينما يحتاج البعض الآخر الى المعاملة الحاسمة والمعاملة الواحدة لا تصلح مع كل شخص وعلى هذا فيجب أن يكون المخرج في مكان التصوير كأنه أب رمزي للجميع وهذا أمر صعب للمخرج الجديد ، ( كول )



• نيد كيل ١٩٦٩ تولى ريتشاردسون

**وجوزيف لوزى** من أكثر المخرجين حساسية عندما يتعامل مع الممثلين ومع طاقم الفنانين أيضا وتجد من جهة أخرى أن **توني ريتشاردسون** يتبع طريقة أخرى عملية يراعى فيها احتياجات الموقف ويكيف حسبها طريقة تعامله مع الممثل

بالرغم من أننى على استعداد دائما لكى أمنح الممثل الأمان الذى يحتاج اليه ، الا أننى أعتقد أن للمخرج كل الحق ألا يفعل ذلك اذا قرر أن هذا ليس أفضل حل للموقف . انك عندما تحصل على لقطات موفقة على الشائمة فلا يعنى هذا بالضرورة انها نتيجة لتحكم الممثل . فالممثل على كل حال ليست لديه فكرة عما سيحدث عندما تجتمع اللقطات فى صورتها النهائية ، ولا عما سيكون عليه ايقاع الفيلم . وعلى هذا فكلما حاول الممثل أن يفعل ما يطلبه المخرج فقط كلما كان هذا فى صالحه .

هناك أيضا شئ يمكن أن يقال عن حاجة المخرج الى الاحساس بالأمان

« كنت كمخرج جديد أريد الحماية من الحصول على ممثلين محترفين حتى أشعر بالأمان . كنت دائما أشعر بقدر من الرهبة ازاء الممثلين المتمكنين . كنت دائما أتعامل مع **بيجى أشكروفت** مثلا ومع **لورانس أوليفيه** بطريقة مختلفة . فيمكن لواهبهم أن تتعارض مع موهبتي . مهما كانت . ويستمر ذلك حتى اتخلص من هذه الرهبة . ولازلت حتى الآن أشعر بنفس الاحساس ، ولا أعتقد أن هذا شئ سيء » ( **لوزى** )

### ● قيادة غير الممثلين

لبعض المخرجين قدرة خاصة على قيادة غير الممثلين مثل **فيتوريو دي سيكا** فى أفلامه الأولى . سألت مرة **دى سيكا** عن هذا فقال أنه لم يواجه أى مشاكل مع غير الممثلين . انهم يصبحون من وجهة نظره محترفين بعد مرور أسبوع واحد . واذا كنت تتوى أن تستخدم غير الممثلين فعليك أن تمضى وقتا طويلا فى توزيع الأدوار بينهم « ( **كول** )

ولسوف تتوقف الطريقة المعينة التى سوف نستخدمها فى قيادة غير الممثلين على سبب اختيارك لهم لهذه الأدوار . وهناك أسباب متنوعة لاختيار المخرجين لغير الممثلين للظهور فى أفلامهم

هناك مخرجون يقولون انهم يريدون من لم يسبق لهم التمثيل لانهم يريدون وجوها حقيقية أو لانهم يريدون شخصا يوجهونه كأنه دمية ومن ناحية أخرى هناك مخرجون لا يرجحون بممثل المسرح ولا بأساليبهم الحرفية انها الحقيقة أن بعض الممثلين الذين تدربوا في المسرح لا يميزون مباشرة مدى حساسية آلة التصوير كما أن هناك عدد من الممثلين الذين لم يعتلوا خشبة المسرح اطلاقا ومع ذلك يرتكبون نفس الخطأ اعتقد أنه لا يمكننا اطلاق قواعد عامة على مثل هذه الأمور ( لوزى )

ويعتبر الاستخدام الخاص لغير الممثل ومدى الدور الذى يسند اليه عنصرا هاما فى مهمة المخرج فعليه أن يفكر فى مفردات لغته الخاصة بالحركة والإيماءات وما دام غير الممثل لا يملك من أساليب التمثيل ما يمكنه من خلق أداء ، فعلى المخرج أن يدعه « يمثل » بطريقة طبيعية تماما يفعل نفس الأشياء التى يقدر أن يفعلها أصلا وعلى المخرج أن ينمى علاقة حميمة حتى مع أصحاب الأدوار الصغيرة وحتى يمكنه أن يدرك البعث الطبيعي للشخصيات بالنسبة لغير الممثلين

يجب اذا كنت تتعامل مع من لم يسبق له التمثيل أن توفر بينك وبينه نوعا من العلاقة الشخصية القريبة أكثر مما تفعل فى حالة الممثل المحترف أنك تتحدث مع المحترف لغة واحدة متعارفا عليها أما مع غير الممثل فيجب أن تكون قريبا منه لكى تغطى عدم احساسه بالأمان وأيا كانت طريقة الاخراج التى تطبقها فعليك أن تكون قريبا من الذين لم يسبق لهم التمثيل « ( لوزى )

ويصر بعض المخرجين على أن الاختلاف قليل أساسا بين قيادة الممثل المحترف وقيادة الممثل غير المحترف باعتبار أن العناصر الرئيسية هنا هى الخافز والذكاء

« ان قيادة غير الممثل تشبه تماما قيادة الممثل المحترف وبعض غير الممثلين سريعون ومتجاوبون بينما نجد أن بعض الممثلين المحترفين على قدر كبير من الغباء ومن الواضح أنه يمكن للمخرج أن يجد الأداء السينمائي فى كل منهم مثلما يمكنه أيضا أن يجد القصة داخلهم سوف تحصل على ذلك اذا احسنت توزيع الأدوار « ( ويتشاردسون )



• الوسيط • ١٩٧١ جوزيف لوزي الممثلون وأهل القرية العلويون يرايون مباراة الكريكيت

• حيث أن لك قدرا كبيرا من السيطرة على فيلمك فيمكنك أن تحصل على أداء جيد جدا من غير الممثلين ، الذين من السهل تصور انهم لا يقدرّون على تقديم أداء متحمّسك على المسرح . يمكنك عن طريق التركيب ( المونتاج ) والتركيز على جزء صغير منه من التمثيل في كل مرة من مرات اعادة التصوير ، أن تركب أفضل كل هذه الأجزاء كلها معا .  
( كول )

• يمكنك أن تهرب من تقديم جريمة اذا توفر لديك مقص ولقطة قريبة • انك لا ترى بقية الجسم أو اليدين أو ما يشبه ذلك . يمكنك أن تخذع كثيرا في هذا المجال ، ( كلاوك )

وتوفير الأمان لغير الممثل له نفس أهمية توفير الأمان للممثل المحترف . ولذا فمن الأفضل اسناد أدوار لغير الممثلين من النوع الذي يعتبر امتدادا لحياتهم الطبيعية

• اخترت للتمثيل في فيلم « الوسيط » أشخاصا كانوا أصلا يعملون في البارات فعلا ويخدمون في القصور وقد أظهروا في أدوار صغير خلال

الفيلم كله وأنا اتحدى أى شخص يمكنه أن يميزهم من بين سواهم الا اذا كان يعرفهم شخصيا واعتقد أنه يمكنك أن تحصل على أداء أفضل من غير الممثلين والذين يعرفون ما يفعلونه فى الأدوار الصغيرة أكثر مما تحصل عليه من الممثلين المحترفين لقد اخترت طباحا حقيقيا ليقوم بدور الطباخ وخادما حقيقيا لدور الخادم وكان الضيوف من الناس الذين كانوا ضيوفا على هذا القصر عندما كان أهلا بسكانه أما الاشخاص الذين ظهروا فى ملعب الكريكييت فيهم من الناس الذين يذهبون لمشاهدة مباريات الكريكييت فى ملعب المنطقة ( لوزى )

ولا يتفق تونى ريتشاردسون مع وجهة النظر هذه تجاه الادوار الصغيرة

• غالبا ما تتعرض لمشاكل أكثر عندما تعمل مع غير الممثلين الذين يؤدون الأدوار الصغيرة قد تقضى وقتا طويلا لكى تجعلهم يقولون جملة واحدة يبدون خلالها طبيعيين بينما يقدر الممثل المحترف أن يؤدى نفس المهمة دون اضاءة كل هذا الوقت ودون اثارة مثل هذه المشاكل للمخرج ، وأهم ما يراعيه المخرج المبتدىء عندما يستخدم غير الممثلين هو ما



الارض الاسبانية ١٩٣٧ يوريس ايفانز نموذج جيد لصور ، هو جون فونوت ، يتنجم الاحداث ويرتبط بها سياسيا

إذا كانوا سيتكلمون أم لا ومن السهل نسبياً أن تحصل على أداء مقبول تماماً من ممثلين لا خبرة لهم أو من أشخاص عاديين يمثلون أنفسهم ما دام ليس مطلوباً من أى منهم أن ينطق حواراً

إنك تتوقع الكثير من غير الممثل إذا ما طلبت منه أن يحفظ سطوراً من الحوار عن ظهر قلب وطالبته بأن يعيد القاءها باخلاص إنك لا تجد مثل هذه القدرة على نطق جمل الحوار من الذاكرة بشكل مقنع إلا لدى الممثل المتدرب وصاحب الخبرة السابقة

وإذا كانت الملاحظة على الكلمات لا أهمية لها فيمكنك أن تضع غير الممثل في الموقف وتترك له أن يستخدم كلماته هو وإذا لم يكن هذا ممكناً فيمكنك امداد الشخص بالسطور عند الانتهاء من اعداد اللقطة للتنفيذ ومن الصعب جداً بل من المحال أن تتخلص من الاحساس بـ « تسميع » الحوار عندما تكون سطوراً قد تم حفظها عن ظهر قلب

## ● الممثلون الاطفال

« من الأسهل اختيار الاطفال للسينما لعدة اعتبارات منها انه من السهل أن تجد طفلاً على طبيعتهم وهؤلاء يسهل عليهم ان يؤدوا ادوارهم امام آلة التصوير دون أى توتر » ( لوزى )

ويعلق جوزيف لوزى على دين ستوكويل عندما كان عمره ١٢ عاماً فيصفه قائلاً « ممثل صعب جداً » وعندما أكمل ستوكويل عمله في فيلمين روائيين أو ثلاثة أصبح يحس بالراحة عند وجوده في مكان التصوير أكثر مما كان عليه لوزى أثناء فيلمه الروائي الأول « انتسبى ذو الشعر الأخضر » .

وربما كان من الخطأ أن ننظر الى الممثل الطفل باعتباره « غير ممثل » بنفسى المفهوم الذى ننظر به الى البالغين الذين يؤدون الأدوار الصغيرة إن الطفل الناضج يتبع بوفرة فى الايماءات والتعبير وينطلق على سجيته دون معاناة من أى كبت امام آلة التصوير مما قد نجده حتى فى الممثل المتمرن ذى الخبرة





« الوسيط » دومينيك جارد يعتاد على آلة التصوير

وبفرض أن الطفل لديه القدرة على الاستجابة مع المواقف داخل مكان تصوير ، فإن مشاكله الرئيسية تظهر في حالات إعادة التصوير واللقطات متقطعة . وحيث أن استجابته الطفل سريعة دائما ومباشرة والسر طبيعية ؛ تدخلها أي حسابات ، فإننا نجد أن قدرته على إعادة الإيماءات والتعبير تزداد ، أكثر منها عند أي بالغ . ويوضح سيدني كول هذه النقطة بما يلي :

اني أتذكر جورودون جاكسون كممثل طفل في فيلم أخرجه تشارلز يونغ وكان يتضمن مشهد دفن في البحر وفي اللقطة الجماعية التي ضح القبطان وهو يقرأ الترانيل أعطانا جورودون رد فعل جميلا جدا كان يدور كان حزنه معبرا جدا وبمجرد الانتهاء من لقطة ذات الزاوية الواسعة طلب تشارلز أن تقترب آلة التصوير من ردون للحصول على بعض اللقطات القريبة وقال تشارلز لجورودون :  
رائد

« أريدك أن تفعل ما كنت تفعله تماما فى اللقطة التى انتهينا منها  
فورا » ولكن جوردون المسكين أجاب  
« يا الهى لقد نسيت ماذا كنت أفعل »

واطلاق أحكام عامة بالنسبة للأطفال له بطبيعة الحال نفس خطورة  
اطلاق أحكام عامة بالنسبة للبالغين

نجد فى المقام الأول أن عمر الطفل يؤدى بوضوح الى اختلافات  
شاسعة ان الأطفال الصغار الذين لا يعرفون الحجل بعد سرعان ما  
يستجيبون بنجاح لأى موقف تمثيلي ويقدمون أداء طبيعيا ، بينما لا يستطيع  
المخرج أن يطالبهم كما طلب تشارلز فريند من جوردون جاكسون  
بإعادة أى تصرف لأن هذا يتطلب تقييما واعيا لما قد فعلوه من قبل  
وقد يحصل المخرج على ما يريد بأن يعيد اعداد الموقف مرة أخرى ببساطة  
على أمل أن يستجيب الطفل دون وعى منه

ومن جانب آخر نجد أن الطفل الذى اقترب من مرحلة المراهقة  
قد أصبح واعيا بنفسه أكثر من البالغ والاحتمال الأكثر أن يستجيب  
سواء ايجابيا أو سلبيا لنوع من « التدريب » الذى يعده له المخرج  
وسوف ينتابه احساس بالتقدم نتيجة للمساعدة التى يتلقاها للسيطرة  
على المشكلة

وعلى المخرج أن يدرك مسئوليته الأدبية نحو رعاية الطفل الذى  
يستخدمه

وتوجد تعليمات حازمة تنظم استخدام الممثلين الأطفال وعلى  
المخرج الصغير أن يتشاور مع السلطات المختصة قبل أن يتعاقد مع  
أى طفل

## التدريبات والارتجال

قبل أن ينتقل المخرج الى مكان التصوير وقبل أن يجمع ممثليه معا يجب عليه أن يعرف سيناريو فيلمه عن ظهر قلب لا بد أن يكون قد قرأ عدة مرات وبطريقة نقدية وأن تكون لديه صورة في ذهنه للشخصيات كما يرغب أن يطورها على مدار الفيلم كما يجب أن تكون لديه فكرة عن طول الوقت الذي سوف يستغرقه كل منظر وكل مشهد كما يلزم ان يتوفر لديه منذ هذه المرحلة المبكرة احساس بايقاع الفيلم وسرعته

منذ عدة سنوات عندما كنت مشرفا على التركيب من أجل ليزلي هوارد ، عندما كان يقوم بمهمة التمثيل والخراج معا وجدت أن أسلوب هوارد كممثل ينطبق أيضا على اخراجه ، بحيث أن الطريقة التي كان يقود بها الممثلين الآخرين كانت مجرد تعديل لأسلوبه هو في التمثيل وكان هذا يكسب الفيلم كله شكلا خاصا بحيث أنني عندما كنت أشاهد الفيلم في حجرة المونتاج كنت أجد الايقاع متوفرا من قبل وهذا بفضل شخصية هوارد كممثل ومخرج « (كول)

والايقاع هو بيت القصيدة في كل مراحل تطوير الفيلم من السيناريو الى التركيب ويتوقف مدى نجاح المخرج مع ممثليه على ما اذا كانت لديه رؤية واضحة للايقاع العام كما يريد أن يحصل عليه

يجب على المخرج الى حد ما أن يركب فيلمه مقدما انه يركبه مقدما ليس بمعنى التركيب الدقيق المصقول ولكن عليه أن يرى أمام عينيه الخطوط العريضة للتطوير الايقاع هو أهم كلمة فى السينما «  
(كول)

ولكى ينمى المخرج علاقة عمل جيدة مع ممثليه لابد أن يكون قادرا على توصيل مفهومه هو لتدقيق التطوير الذى سيسير عليه الفيلم وبالرغم من أن الممثلين يريدون أن يقدموا اسهامهم الخلاق الخاص بهم الا انه يجب على المخرج أن يوضح لهم جزءا من أفكاره الأساسية عن الشخصيات التى سيؤدونها كناسس للجهد الخلاق من جانبهم ولكى يساعد المخرج الممثلين على تفهم الشخصيات بصورة اكمل يصبح من المفيد له أحيانا أن يدون ملحوظات دقيقة

اننى ادون ملحوظات طويلة عن كل الشخصيات لصالح من يهتم بقراءتها من الممثلين وهؤلاء غالبا ما يكونون متعاونين الى حد كبير وعندما عملت لأول مرة مع ريتشارد بيرتون واليزابيث تايلور على سبيل المثال كتبت لهما ملحوظات مستفيضة ولا أعرف الى يومنا هذا ان كان أحد قد قرأ هذه الملحوظات أم لا أما فى فيلمى الأحدث «الوسيط» فأننى أعرف أن ملحوظاتى قد قرأت وأعيدت قراءتها بل وأن كل ممثل كان يقرأ الملحوظات الخاصة بكل الأدوار الأخرى « (لوزى)

وبعد أن يعرف الممثل فكرة المخرج عن متطلبات الدور يقرم المخرج بمناقشة الممثلين حول تفسيرهم للأدوار

« اننى أناقش الأدوار ، ما هى وما هو موقفها فى الفيلم ولا أبخل بالوقت فى سبيل مناقشة كل شئ ، حتى الأدوار الصغيرة وأفضل أن تبدأ بعد ذلك بعض القراءة ان كان هذا ممكنا « (ريللا)

ومن الضرورى فى هذه المرحلة أن ندع الممثلين يعرفون ماذا فى مخيلة المخرج وأن يبدأ الحوار بين الممثل والمخرج مما سيؤدى الى تجسيد أفضل للشخصيات وتطويرها فى المراحل التالية

انتقل الى الممثلين مفهوم الشخصية كما تراه وناقش معهم أى أفكار تخطر على بالهم مما قد يعدل الشخصية أو يضيف اليها كما تراها أنت « (ريللا)

## ● التدريبات

يعتمد الوقت الذى ستستغرقه فترة التدريبات على عدد من العوامل التى تختلف من فيلم الى آخر قد لا تسمح الميزانية بتخصيص وقت كاف للتدريبات ، وقد لا تنص العقود المبرمة مع الفنانين على هذا أيضا وقد تكون طريقة المخرج فى معالجة الأمور أنه لا يرحب بإجراء تدريبات على الإطلاق ، أو لا يرحب بإجرائها الا عند الضرورة القصوى

« اننى بغريزتى أفضل عدم اجراء تدريبات فهناك دائما احتمال ان الممثل السينمائى قد يستغل دوافعه الأولى وبديته الأولى ليتجاذب بطريقة لن تتكرر بعد التدريب الأول اننى لا أؤمن بطريقة هتشكوك فى التدريب على الإطلاق » (ريتشاردسون)

وإذا كنا نجد بعض المخرجين يكرهون اجراء أى تدريبات على الإطلاق فهناك أيضا بعض الممثلين الذين يشاركونهم نفس الاحساس وبالتالي فمن الأفضل للمخرج أن يعرف هذا عن الممثلين الذين يتعامل معهم قبل أن يدخل مكان التصوير

« بالرغم من أن اليزابيث تايلور مثلة محترفة أحب العمل معها الا أنه كان من المحال أن أجعلها تتدرب انها تؤمن بنظرية أنها سوف تقدم ما تنوى أن تقدمه أثناء تأدية الدور وكان هذا يؤدى أحيانا الى عدد كبير من اعمادات التصوير مما يجعلنى أعتقد أنها خاطئة فى نظريتها ولكنها لديها رهبة من التدريب والبروفات قد تعود الى عدم توفر أى خبرة مسرحية لها » (لووى)

وهناك أيضا المشكلة الإضافية الخاصة بأين أنسب مكان لاجراء التدريبات ؟

« أقوم بالتدريبات بصورة كاملة بقدر الامكان قبل أن أنتقل الى مكان التصوير الا أن الأمر يتوقف طبعا على نوع الفيلم وظروفه ان ما أفعله دائما هو أن أجرى التدريبات للمشاهد بعناية بحضور أكثر من يمكن جمعهم من المشتغلين ويتم ذلك فى حجرة خلع الملابس قبل أن ندخل قاعة التصوير وعندما نصبح داخل المنظر نجرى التدريب على

الحركة جميعها لكى يتدرب عليها كل الممثلين قبل تقطيعها حسب ترتيب اللقطات « (لوزى)

وبينما يرى لوزى أن لهذه الجلسة خارج مكان التصوير أهميتها يختلف معه مخرجون آخرون استنادا الى أسباب سينمائية واضحة

« لا أومن بأجراء تدريبات تفصيلية خارج مكان التصوير ليست اللقطة فى الفيلم مجرد كلمات ولا مجرد إيماءات من الممثلين انها مجموع كل شيء فى المنظر والموقع ولا يمكنك أن تجرى تدريبات حقيقية على لقطة فى الفيلم ما لم تتوفر كل عناصر اللقطة يمكنك أن تناقش بصفة عامة أشياء مثل تكوين الشخصيات ويمكنك أن تقرأ الحوار ويمكنك أن تتحدث عن أشياء عديدة ترتبط بالفيلم ولكننى أعتقد أنه من الخطأ أن تحاول أن تزيد من التدريب ما لم تكن داخل المنظر نفسه وحتى عندئذ فىلزمك أن تكون آلة التصوير موجودة

« عندما يتم توزيع الاضاءة وعندما يتم وضع آلة التصوير فى مكانها ، عندئذ فقط يمكنك أن تبدأ التدريب ويجب أن تجرى التدريبات عدة مرات قبل أن تصور حتى تنضبط الامور ويزول التوتر وعندى الانطباع بأن المخرجين الجدد يكونون قلقين دائما على انجاز العمل مما يجعلهم يبدؤون التصوير دائما قبل الاوان وهكذا تستجد الأخطاء وهم يفعلون كثيرا حول أشياء بسيطة لانهم ورطوا أنفسهم فى تفاصيل سرعان ما يكتشفون بعد ثلاث لقطات مدى خطأهم فيها « (كول)

ويؤمن وولف ريللا فى التدريبات الرافية خارج مكان التصوير قبل أن يعود الى التدريب مرة أخرى داخل المنظر بعد أن ينتهى الفنيون من تحضيراتهم

عندما يحين وقت التصوير أود أن يتدرب الممثلون مرة أخرى قد يبدو أحيانا أن فى هذا اضاءة للوقت ولكنه ليس كذلك فى الواقع قد أضى ثلاث ساعات فى الصباح للتدريب على منظر لا يزيد كل الوقت الذى يستغرقه على الشاشة عن عشرة دقائق ويستغرق تنفيذه ثلاثة أيام وقد يضم ٢٥ لقطة يتم التدريب عليها حسب متابعتها «

وأيا كان الوقت الذى يستغرقه المخرج السينمائى فى تطوير

شخصياته فهو وقت قصير نسبيا اذا ما قارناه بالوقت الذى يستغرقه زميله المخرج المسرحي وأغلب مخرجي السينما الناجحين لهم أسلوب خاص فى هذا ينتمى الى السينما ويتناسب مع شخصية كل منهم

« قد تجد فى المسرح ان كنت سعيد الحظ أن التدريبات تستمر الى أربعة أو ستة أسابيع يمكن أن تكتشف خلالها أشياء متعددة عن الشخصية التى تؤديها بينما تجد فى أيامك الأولى داخل المنظر السينمائى أن الجميع يتوقعون منك أن تقدم دقيقتين أو ثلاث دقائق من زمن العرض النهائى » (شليسنجر)

### ● تطوير الشخصيات

لهذا السبب يجب أن ننظر الى التدريبات على أنها الفرصة الزمنية أساسا التى يتمكن خلالها المخرج من التوغل فى الشخصيات بالقدر الكافى وفى وقت محدود ، حتى يمكنه أن يساعد الممثل على أن يقدم الأداء بقوته المطلوبة أما طبيعة خطوات التدريب فتعتمد كثيرا على موقف المخرج الذى قد يكون من ناحية ما مستبدا فى طريقته يود أن يفرض أداء معين على الممثل وقد يكون من ناحية أخرى وهذا هو الاحتمال الأكثر اليوم ؛ من النوع الذى يريد أن يستخرج الأداء من الممثل وهذا النوع الأخير من المخرج السينمائى يمضى أطول وقت ممكن محاولا أن ينقل الممثل داخل الشخصية بصورة مقنعة بحيث يصبح الشخص الذى نراه على الشاشة أكثر من مجرد ممثل يؤدي عمله يجب أن يتطابق الممثل مع الشخصية التى يؤديها بحيث يصبح هو الشخصية مادام موجودا داخل مكان التصوير

ويشرح ريتشارد راود هذا فيما يلى من خلال مناقشته لفيلم اريك روهر « ركبة كبير » :

« يشعر المتفرج على أفلام روهر بوجود أشخاص حقيقيين أن اختياره للممثلين وقيادته لهم وأسلوبه العام فى الإخراج كلها تتجه الى نفس الهدف التجسيد فرانسه-وايز فايبان هى مود ؛ وبياتريس

روماند هي لورا أما في أغلب الأفلام فالأمر عكس هذا باتش كاسيدي هو بول نيومان ، وانطوان هو جان بيير ايو

وعلى هذا فمن المهم أن تنقضي بعض الوقت منقبا حول شخصياتك المعنية لترى ماذا يكسبها فعاليتها خاصة داخل الموقف الذي حددون أنفسهم فيه خلال سياق الفيلم ( يفرض انك تحتاج الى أداء كامل التفاصيل )

كل من فيلمي « راعي بقر منتصف الليل » و « يوم اعادة الداعي » عبارة عن فيلم ملاحظات شخصية بمعنى أن كلا منهما يتعلق بشخصين أو ثلاثة أشخاص وطريقة سلوكهم وتصرفهم في مواقع معينة ويبدو لي أنه من المهم جدا أن تكشف هذه الشخصيات عن طريق الارتجال يمكنك عن طريق الارتجال أن تصل الى اكتشافات قيمة وعلى درجة كبيرة من إثارة الاهتمام وذلك بأن تجعل الممثلين يفكرون في موقف معين جديد بالنسبة لك ولهم وأميل في هذه الجلسات الى استخدام جهاز تسجيل،



• رغبة كلير • ١٩٧١ اريك روهمر





جوزيف لوزى يخرج مشهد الصلاة فى فيلم « الوسيط »

وإذا كان هناك كاتب حاضرا فهذا أفضل فسيرى بنفسه التغيرات الواجب إجرائها بالضبط وما هى الأفكار الجديدة التى قدمها الممثلون،  
(شليسنجر)

الا أن هذه الطريقة لا تناسب كل المخرجين

بعض الممثلين المهرة لا يرتاحون للفحص النفسى للشخصية الذى يعتبره أكثر الناس جزءا أساسيا هذه الأيام اننى لم أستخدم طريقة «معمل الممثلين» فى هوليوود أو «مجموعة كازين» فى نيويورك أو بعض المجموعات الصغيرة فى لندن كما أنه لم تسنح لى فرص كثيرة لأفعل ما يفعله مسرح بريشت ، وهو أن يتدرب الممثلون على مشهد ما هو مكتوب ثم يحرفون المشهد بأن يستغنوا تماما عن جمل الحوار مع الاحتفاظ فقط بالمضمون أو أن تجعل كل الممثلين يتكلمون باللهجة بروكلين عندما ينطقون الكلمات الانجليزية الكلاسيكية أنا لا أفعل هذه الأشياء عادة لأننى أعتقد أنها لن تفيد أحدا ولكن الأمر يتوقف على



مشهد صلاة الصبح كما تم تصوير

احتياجات الممثل وعلى طراز الممثل الذي تعمل معه فمثلا في امكان  
ديرك بوجارد أن يخترع بعض جمل الحوار ولكنه لا يقبل الارتجال  
الكامل ومن جهة أخرى يتمتع ريتشارد بيرتون واليزابيث تايلور  
بالارتجال أحيانا ولكن هذا جزء من الأعيبهما معا « ( لوزي )

وفي هذا الوقت بالذات يجب على المخرج الواعي أن يكون في أكثر  
حالاته يقظة وفتحا فبينما يلزمه أن تكون لديه فكرة واضحة عن الاتجاه  
الذي يسير فيه يجب في الوقت نفسه أن يتسوفر لديه قدر كاف من  
الحساسية لكي يستمع الى اقتراحات أى ممثل حتى ولو استدعى هذا  
اعادة كتابة جزء من السيناريو أحيانا يحتاج السيناريو لبعض الأفكار  
أو لبعض الصقل وهنا يصبح الارتجال مع الممثلين ضروريا لتوضيح  
الحدث

« هناك مشهد في فيلم الوسيط ، لصلاة الصبح يقرأ فيه رب  
المنزل درسا من الانجيل وصلاة لكل أفراد الأسرة والضيوف والخدم

المجتمعين في حجرة الإفطار وهو يقرأ الدرس أولا وهم جالسون ثم يقول فلنصلي « فينهضون ويستديرون ليواجهوا مقاعدهم ثم يتلو الصلاة وينصرف الخدم في طاوور ثم يتناول الضيوف افطارهم ويضعون خطتهم لليوم وكان هذا المشهد غير عادي في الكتاب الأصلي وإن لم يكن موضوعا في السيناريو على الإطلاق كان كل المكثوب في السيناريو صلاة الصباح » ثم تنتقل بعد ذلك الى منظر الافطار فدعوت مايكل كورغ الذي كان يؤدي دور رب المنزل مع كل العدد الضخم من الممثلين بما فيهم جولي كريستي والأطفال وكل سكان نورفولك الأصليين سواء كانوا سيظهرون في الفيلم أم لا ؛ ودخلنا في تفاصيل المشهد بأكمله (لوذي)

وأخيرا يؤدي هذا النوع من الارتجال دورا كبيرا في تطوير الشكل العام للفيلم مما يشغل وقت الكاتب الى أقصى حد بين كل منظر وآخر

بعد تم تحسين أفضل المشاهد في فيلم «أشكال في منظر طبيعي» وأعيدت كتابتها خلال الليلة السابقة لتنفيذها كان هناك قدر كبير من الارتجال عندما حدث في مشهد الملاحظ الذي أصيب بالطحال - حين الهلديوتتر وسقط منها ان المشهد اندي يليه كان مرتجلا تماما لقد صورته مريس لم ينجح تماما في المرة الاولى ، ولكننا نأكدنا أثناء تنفيذها من ضرورة اضافة بصرف جنوني لشخصية شر وانه يجب عدم التمسك ان ينطلق فرحا على الطريقة الهندية بجنون فأعاد ووبرت -مو كتابه هذا اجزء وصورناه للمرة الثانية في اليوم التالي وبعد الانتهاء من هذا ومن بعض مشاهد اخرى قبله احسست بأن هناك ديرا ديرا من الحركة العنيفة التي تمتد في جزء طويل من الفيلم واننا نحتاج الآن الى فاصل هاديء يدور في اسرير لهذا قام شو حلال انديله بكتابة مشهد الحوار الطويل الذي نفذته في لقطة طويلة تتقدم فيها آلة التصوير الى امام ببطء بينما يقوم الشاب بذكر بعض مغامراته الجنسية الخيالية لكي يحرض الرجل الأكبر سنا « (لوذي)

والغرض الأساسي وراء أسلوب الارتجال من وجهة نظر الممثل هو اكتشاف الدافع الذي يكمن وراء حركة الشخصية داخل المنظر وعندما يعثر على هذا الدافع يبدأ في الاحساس بالأمان في دوره . وعندما

يصل الممثل الى هذا التفهم للشخصية التي يؤديها يمكنه أن يستفيد من سابق خبرته ومن ملاحظاته فيما يدور في الحياة من حوله

هناك حادثة وقعت مع بريشت أثناء تنفيذ فيلم «جاليليو» كان هناك ثلاثة ممثلين شبان يؤدون أدوار رهبان وكنا نسخر في أحد المشاهد من جاليليو ومن فكرته الحمقاء بأن الأرض كروية وكان الثلاثة يوضحون بطريقة راقصة انه لا يمكن لأحد أن يقف على كرة وكانوا يؤدون أداء صامتا (مايم) لمحاولة التوازن على كرة والسقوط منها كما لو كانوا مهرجين في سيرك ثم توقف أحدهم فجأة أثناء المشهد وقال: لا يمكنني أن أؤدي هذا المشهد اننى لا أفهم الدافع فقلت له «الدافع هو انك تؤنب بسخرية هذا العالم الموجود فى الجانب الآخر خارج هذه الحجرة ينتظر الاستماع الى الحكم الذى سينتهى اليه رجال الكنيسة ولكن الدافع أكثر من هذا هو مجرد دافع جسمانى وحسنا قهقه بريشت وقال هل يلزم لمن يسير على الحبل دافع لكى لا يقع ؟» وكان هناك أيضا فى الفيلم نفسه امرأة عليها أن تخرج قطعة من العملة من جيبها بتضرر لتعطيتها لولد صغير لكى يشتري بعض اللبن ولكنها لم تتمكن من أداء ذلك على الوجه المطلوب وتحدثت مع بريشت عن هذا ثم قال ان أحد مهام الممثل الرئيسية فى رأيي هي ان يكون قوى الملاحظة طوال الرقعة والآن وقد بلغت هذه المثلة سن الخمسين فيبدو لي أنها لابد وأن تكون قد اخترنت فى ذاكرتها مائة ملاحظة عن كيف يفترق الناس عن نفودهم كيف يفترقون عنها عندما لا يكون لديهم الكثير وكيف يفترقون عنها عندما لا تكون لها قيمة عندهم وما هو ملمس النقود انها مائة ملاحظة وعلى المثلة أن تستوحي منها ما يناسب هذا الموقف ويكون مناسباً لأنها تشعر بذلك وهى تؤديه أو لأن المخرج يقول انه انتصرف الصحيح ويدخله ضمن الأداء النهائي (لوزى)

وعلى المخرج ، لكى يساعد الممثل على أن يجد الدافع ؛ أن يتقرب جيدا فى مستويين مختلفين من كيان الممثل عليه أن يفهم حساسيات هذا الممثل بالذات فى الحياة الحقيقية وعليه أيضا أن يفهم حساسيات الشخصية التى يعبر عنها الممثل وعليه فى النهاية أن يسمح لهذه الشخصية أن تنمو وتتطور حتى ولو دعا هذا الى اجراء تغيير فى السيناريو أو فى وضع التصوير



يمكن للارتجال ان يلعب دورا هاما في تطوير المشاهد الكوميدية . يقول جيم كلارك المطاردة الكثيفة التي دارت داخل حجرة النوم في فيلمه « لابد من وجود واحد في كل منزل » . كنا نبحث معا مارتى وأنا في حجرة الاكسسوار لاننى كنت اشعر انه قد يوجد هن شىء . قد نعب ان نستخدمه . وكنت قد قررت ( بالرغم من اننى لم افاننى هذا من قبل ) الشخصية التي يؤديها مارتى كانت تهتم باللاهى والآلات القديمة واللعب البصرية واشبه من هذا القبيل وراى مارتى آلة « ماشاهده انا » راقنة هناك بعد استخدامها في فيلم آ . من قبل . فقال مارتى « ايه ايه » . تذكر نعمل مشهد بهذه اللعبة . وبالرغم من ان لم يكن مكتوبا في الفيلم على الاطلاق ، الا اننى وافقت لان هذا يناسب مع فكرتى عن الشخص واهتماماتها . لم يكن احدى استغلال اللعبة عمليا . هذا هو الاختلاف . كنت اتصور ان اضع فى المنظر كجوز ، من المكملات والزخرفة . ايا كان الامر فبمجرد ان راى مارتى هذه اللعبة ش انه يمكنه ان يفعل شيئا بها . وانتهى الامر بان صورنا مشهدا ينظر فيه داخل اللعبة . و يراه داخلها يتقلب الى حقيقة ، ونراه وهو يطارد الحادمة حول حجرة النوم الاربسية . ومثلك العمل مع ممثل مضحك افكاره غريبة ومبتكرة . هى انه عندما يتقدم لى بعشرين فكرة عظيم يكون على ان اختار ايبا امسح للاستخدام . وكان دائما يجعل الكلمة الاخيرة من حتى . وكأراى يعتمد على مدى الضحك الذى تثيره الفكرة ، وكى سيتكلف تنفيذها . اننى دائما اف فى المنتج واراى موفقه .



يصف جوزيف أوزي فيها إلى تعقيدات تنفيذ مشهد عام وممتد ليران مشتعلة من أجل  
لحم ، اشكال في منظر طبيعي .

• أولا اخترنا مكانا بعيدا عن أى عمران أو مدينة • ثم اشترينا محصول ثلاثة أو أربعة  
دنة وحفظناها جانبا الى حين الحاجة اليها • وفام رجال المؤنرات الخاصة بمهمة توريد الغاز  
بعض المواد السريعة الاشتعال لكي تضمن أن تشتعل عيدان قصب السكر • فهي احيانا  
تشتعل • كان على أن أخطط اماكن النيران بعناية لكي أحمي الممثلين وطاعم النازين • وكان  
لزمى أن اكود قادرا على أن اشعل النار بسرعة ، وأن اخمدها أيضا بسرعة إذا لم تسر  
أمور على مايرام ويمكنك أن ترى في الفيلم أن هناك لحظة بعيدة عبر قناة الري ، كان على  
صور أن يتحرك خلالها كثيرا • ويجب أن يكون كل ما تراه مشتعلا ، ولكن الأمر لم يكن  
ذلك كما ترى • كنا احيانا نعود ونفرس قطاعات كاملة من قصب السكر في الأرض حتى تبدو  
نقعة بعد أن اشتعلت النيران فيها • رقصت بطبيعة الحال بتغطية المشهد بأكثر ما يمكنني  
، تغطية ، مستخدما آتين للتصوير أو ثلاثة ، ولم تكن هذه هي الطريقة المثلى للتصوير

## ● قدرات خاصة

يستدعى السيناريو أحيانا أن يقدم لنا الممثل معرفة معينة أو قدرة خاصة ليست متوفرة فيه أساسا فمثلا قد يكون على المثلة أن تقود سيارة نقل أو يقوم الممثل بقيادة طائرة ويمكن بالطبع التعاقد مع شخص لديه هذه القدرة بالذات ولكن فرص العثور على ممثل يشير الإعجاب وتتوفر له هذه القدرة قليلة بل ونادرة ولا يمكن للمخرج أن يختار للدور شخصا لا يجيد الا قيادة الطائرة وكل ما يمكن عمله أن تجعل الممثل يتفرغ بعضا من الوقت مقدما للاختلاط بطيارين والتحدث معهم أما اذا كان الفيلم يتعرض كثيرا لموضوع الطيران فيلزم عندئذ تواجد أحد خبراء الطيران أثناء الوقت ليهم بهذا الجانب وتتاح الفرصة للممثل لأن يفحص أجراء كابينة القيادة في الطائرة ويتم تعريفه بأساسيات ما سوف يفعل ثم يستدعى الخبير في مكان التصوير للاطمئنان على أن كل شيء سيبدو كما يجب وإذا لم يطمئن الخبير فيلزم إجراء تدريب آخر حتى يستوعب الممثل المظهر السليم لحركاته

كنت أصور مرة في موقع أعلى وكان على الممثل أن يخرج من المنزل ويدخل في السيارة وينطلق بها واكتشفت عندئذ أنه لا يعرف قيادة السيارات فامضينا عشر دقائق في تعليمه كيف يسوق وفي مناسبة أخرى كان على باتريك ماكجوهان أن يعزف على الطبول في فرقة لموسيقى الجاز ولهذا أمضى عدة ساعات يتدرب على العزف على الطبول قبل أن يبدأ تصوير الفيلم لأنه كان لا يريد أن يبدو عليه أي «تظاهر» بالعزف وعلى الممثل الجيد أن يتوقع تعلم بعض المهارات الخاصة اذا كان يأمل أن تزداد العروض عليه (كول)

أما للدوار الصغيرة نسبيا فمن الأفضل أن تبحث حولك في مكان التصوير عن يمكنه أن يقوم بالمهمة وعندما كان جون شليسنبجر ينفذ فيلمه راعي بقر منتصف الليل ، أسند دور السائق لسائق الأتوبيس فعلا الذي كان يركبه جو بارك وراتسو جنوبا الى فلوريدا

« سبق أن استخدمت ممثلين يمكنهم أن يسوقوا سيارات نقل كبيرة ولكننا استخدمنا في هذه المرة بالذات شخصا لم يكن مثالا ، ولكنه كان يعمل في وحدة التنفيذ كان قادرا تماما على تأدية الدور

وامامه جمل حوار معدودة يقولها كان يريد أن يؤدي الدور وكان هذا يكفيني انها كلها مسألة ارادة واذا أرادوا التمثيل فقد أصبحوا في منتصف الطريق وأهم شيء انهم يجب أن يشعروا بالامسرخاء بالقدر الكافي حتى يمكنهم أن يؤديوا المهمة جيدا « (شليسنجر)

## ● الحركات المذهلة والمخاطر الخاصة

من الضروري أحيانا أن تستخدم رجلا متخصصا في تأدية الحركات المذهلة اذا كان هناك مخاطرة واحتمال حدوث اصابات جسدية وربما كان الممثلون أنفسهم مدركين لحدود ما يمكن أن يتحملوه ولكنك تلتقى أحيانا بممثلين يصرون على أن يؤديوا هم الحركات المذهلة المطلوبة في أدوارهم وفي فيلم يرجى سكوليموفسكى «هنا مرأتان» «جيرار» دخلت المثلة كلوديا كاردينالى حلبة مصارعة الثيران فعلا

تم تنفيذ مصارعة الثيران في عدة لقطات ولم تكن كاردينالى على ظهر حصان على الإطلاق كانت في سيارة جيب وكانت تهتز الى أعلى وإلى أسفل وهي واقفة داخل السيارة الجيب وكان طاقم الفنيين معها في الجيب أو كانوا خارج الحلبة يستخدمون عدسات طويلة وكان هناك رجل مخاطر متخصص على ظهر حصان وكان هناك الثور طبعا وكنا في هذا الموقف الأخير نصور من خارج الحلبة باستخدام عدسة طويلة تبين الجسم من أسفل حتى الوسط فقط وكاردينالى لم تكن على ظهر حصان كانت تريد أن تكون على ظهر حصان ولكنني أحبها كثيرا ولم أكن لأخاطر مطلقا باحتمال اصابتها بالرغم من طموحها «

وهناك نوع آخر من المخاطر يقبله المخرج وذلك عندما يتم تصوير مشهد حريق أو عندما يكون الحريق جزءا ثانويا من الحدث وعلى المخرج أن يراعى جميع الاحتمالات لا مجرد الناحية الجمالية خاصة اذا كانت النار المطلوبة كبيرة في حجمها هل في امكان قسم المؤثرات



الخاصة أن يوفروا لك ما تطلب وإذا قالوا انهم قادرون فلا يعنى  
هذا بالضرورة انهم سيقدمون لك ما تريد بالضبط

من أن آخر تعتر على أحد المتخصصين فى المؤثرات الخاصة الفنى  
يقوم بمهمته بصورة رائعة ولكن القاعدة العامة انهم يقولون انهم  
قادرون ولكنك تكتشف عندما يحين الأوان انهم لا يعرفون ماذا  
سيفعلون (لوزى)

## ملحق أ

**بيلي فرانك  
على شاطئ النهر**

**بيلي (متزاهن)** أنا أقصد - انك بعيد هنا وحدك  
ولا تسجل موعد حضورك في الساعة في  
في المدينة عندما تذهب الى عملك في الساعة  
الثامنة صباحا وعندما تخرج في الرابعة  
والنصف وهناك شخص يضايقك طوال  
اليوم

**ايزييل في المركب**

**رجل يفرغ السمك من  
القارب الى الشاطئ**

( من خارج الصورة ) ولكن الرجل الابيض  
يحاول دائما أن يجعلنا جميعا نترك المستوطنة  
ونذهب الى المدينة ويمكنني اذا ذهبت الى  
مدينة سياتل الآن أن أجدم أيها الهنود بالآلاف  
في طريق سكيده هناك • لا أحد يريدهم  
انهم لا شيء مجرد متشردين

**رجل يفرغ السمك  
لقطة قريبة آل يسحب  
الشبكة الى داخل القارب**

(تعليق من خارج الصورة) لم يكن صيد  
السمك بالنسبة للهنود نوعا من الرياضة أبدا •  
انه لم يقتل للمتعة كان الهندي يصطاد  
من السمك ما يكفيه فقط هو وأسرته طوال  
السنة والآن في مرسى فرانك انهم  
يتعيشون من بيع الكميات الصغيرة التي تزيد  
عن حاجتهم

شوزيت بريدجز تدخل  
الى عشة الدخان  
تفرغ خطاف السلمون  
المدخن داخل العشة  
نقل السلمون خارج

الرجل العجوز قرانك ( من خارج الصورة )  
الهنود لديهم الكثير من العام انه يجمع الفداء  
أثناء فصل الصيف ويضعه جانبا من أجل  
فصل الشتاء انه يجفف التوت ويجفف  
اللحم ويقدد اللحم وكل الأشياء المشابهة  
لم يكن يحتاج الى شيء ولم يكن لديهم  
سجون لا أحد من الهنود يتسكع بحثا عن  
شيء يأكله كان لدى كل منهم ما يكفيه من  
الفداء

جزء مقتطف من سيناريو فيلم « الآن وقد ذهبت الجاموسة » ،  
كتبه وأخرجه روس ديفينيش لحساب تليفزيون تيمز

## ملحق ب

جزء مقتطف من سيناريو فيلم **هذه الحياة الرياضية** « كُتبه  
ديفيد ستورى وليندى أندرسون بالاشتراك من قصة **هذه الحياة  
الرياضية** » تأليف ديفيد ستورى  
تومى يلتقط الميكروفون ويطلب متطوعين

### تومى

هيا هل هناك شخص يمكنه أن يغنى أو يرقص  
أو يقف على رأسه  
ماذا عنك أنت يا حبيبتي

### فرانك

اذهب يا موريس اذهب وغن لهم أغنية وما رأيك  
أنت يا جوديث

### جوديث

ولم لا تذهب أنت

### موريس

غن لهم أنت يا فرانك مادمت مهتما الى هذا الحد

## فرانك

اتفقنا سوف أفعل

وينظر حوله اليهم ثم يصعد الى خشبة المسرح

## ميلر

هيا يا فرانك غن من أين تعتقد أنني حصلت على  
كل هذا

هناك ضجة وهم يحاولون تشجيعه فرانك يومئ،  
تومئ ويتجه الى عازف البيانو ليخبره اسم الأغنية يسير  
عازف البيانو تجاه الفرقة الموسيقية بينما يتصالح فرانك  
الميكروفون عن حامله ويمسك به لحظة أمام تومئ لكي يعلن  
ببساطة

## تومئ

ها هو الآن فرانك ماتشين الوحيد ولا أحد غيره  
آلة التصوير تركز على فرانك هناك تصفيق وضحك  
من جانب المستمعين تبدأ الموسيقى وينتظر فرانك حتى  
تهبط الضجة تبدأ الموسيقى مرة أخرى

## فرانك

( يغنى ) هنا فى قلبى أنا وحيد وحزين  
فرانك يغنى بصوت ممتع وبجدية وبعوض الحجل  
ويهدأ المستمعون وتراجع آلة التصوير الى الخلف مارة  
بمجموعات من الناس يسندون ليروا فرانك وهو يغنى

## ٦٩ . خارجى الشارع ليل

الشارع هادئ، ومضاء بدوائر من ضوء المصابيح على  
مسافات متساوية يقترب صوت محرك سيارة ونرى  
سيارة فرانك الجاوار وهي تدخل الشارع وعندما تقف

السيارة يرتفع صوت المحرك عن عمد يتوقف المحرك  
وتنطفئ أضواء السيارة ويخرج منها **فرانك** بطريقة غير  
لائقة

### فرانك

أبس !

ويصفق باب السيارة خلفه وينظر حوله الى الطريق  
وكأنه يدخل في دائرة أملاكه وهو متدثر في معطفه مخمور  
باعتدال وبصورة مريحة تنفتح نافذة عبر الطريق ويصيح  
**صوت** يجب أن نترك بعيدا يا كثير الضجيج  
يا ابن الحرام ،

### فرانك

( يستدير لينظر الى أعلى ) انت بشزعق فى أنا

لا اجابة ينتظر فرانك لحظة ثم يذهب الى باب  
المسكن وعندما يدخل مفتاحه فى قفل الباب تضاء حجرة  
**مسز هاموند** ينظر **فرانك** الى أعلى ويبعد مفتاحه ثم  
يقرع الباب

يضاء نور الممر نزيح **مسز هاموند** الترياس وتفتح  
له الباب انها ترتدى معطفا فوق قميص النوم ولا تقول  
شيئا بينما يدخل هو

## تعريف بالذين أسهموا فى الكتاب بآرائهم

مرتبين حسب تاريخ ميلادهم

### ● سيد كول

ولد ١٩٠٨ فى لندن بانجلترا تعلم فى وستمنستر ومدرسة الاقتصاد فى لندن دخل صناعة السينما ١٩٣٠ كقارى، فى قسم السيناريو بشركة ستولز ثم ترقى بعد ذلك الى فنى لوحة الأرقام ثم عمل باستديوهات جينز بورو ثم أمضى عامين فى المونتاج فى ب. أ. ب. سافر الى اسبانيا لتصوير مادة تسجيلية ضمن مجموعة تضم ايفسور مونتاجو ونورولد ديكنسون ( الذى التقى به المرة الأولى فى ستولز ) وفيليب ليكوك وكانت النتيجة فيلمى أ. ب. ج. الاسبانية « و خلف الخطوط الاسبانية يعمل منذ ذلك الوقت فى عديد من الأعمال داخل صناعة السينما من مونتاجه ايزى رجل السفينة الأوسط « و « ضوء الغاز و الرئاسة العليا « ومن اخراجه طرق عبر بريطانيا « و « قطار الأحداث « ( فصل سائق القاطرة ) وساعد فى انتاج: « فى صمت الليل « و سكوت مكتشف المنطقة القطبية الجنوبية « و « الرجل ذو البدلة البيضاء « وخلافها وهو مخرج بالتلفزيون منذ ١٩٥٦ ونائب رئيس شركة أ. س. ت. لعدة سنوات

## ● جوزيف لوزى

ولد ١٩٠٩ فى لاكروس ويسكونسين بالولايات المتحدة تعلم فى جامعتى دار تموت وهارفارد بدأ كعارض للمسرحيات والكتب الجديدة فى عدة جرائد ومجلات ثم أصبح عام ١٩٣١ مديرا للمسرح وممثلا وقارنا فى مسرح نيويورك وسرعان ما أصبح مخرجا أخرج أكثر من ١٢ مسرحية فى الثلاثينات وأول علاقة له بالأخراج السينمائى كانت عام ١٩٣٧ وكانت أفلامه القصيرة الأولى سجيبة وتعليمية لعدة هيئات من بينها أفلام « بيت روليوم وأبناء عمومته » و « طفل سار الى الأمام » و « الشباب يحصل على فرصته » و « مسدس فى يده » ومن أفلامه الروائية الطويلة فى الولايات المتحدة « الصبى ذو الشعر الأخضر » و « الخارج عن القانون » و « الطواف » و « م » و « الليلة الكبيرة » أدرج فى القائمة السوداء فى عهد ماكارتى فسافر الى أوروبا عام ١٩٥١ حيث استقر منذ ذلك الوقت وأفلامه منذ ذلك الحين هى « غريب يتجول » و « علاقة » و « النهر النائم » و « رجل على الشاطئ » ( قصير ) و « الغريب الحميم » و « وذت بلا رحمة » و « العجرب والرجل المهذب » و « موعد مع مجهول » و « المجرم » و « الملاعين » و « ايف » و « الخادم » و « الملك والوطن » و « مودستى بلين » و « الحادث » و « توسع » و « احتفال سرى » و « أشكال فى منظر طبيعى » و « الوسيط »

## ● نشارلز كرايتون

ولد ١٩٠١ فى والاسى بانجلترا تعلم فى أوندل واكسفورد بدأ فى حجرات المونتاج باستديوهات دنهام عام ١٩٣٥ وتدرج الى مونتاج أفلام مثل « ذر الرمال فى النهر » و « صبى الفيل » و « أشياء فى المستقبل » و « لص بغداد » انضم الى استديوهات ايلنج عام ١٩٤٠ حيث أخرج أفضل أعماله الناجحة ومن أفلامه الرئيسية « الى هؤلاء المعرضين للخطر » و « فى صمت الليل » ( فصل الجولف ) و « مطاردة مجرم » و « قطار الأحداث » ( فصل المؤلف الموسيقى ) و « عصا تيل لافندر » و « المطرود » و « صاعقة تيتفيلد » و « القلب المقسم »



و « رجل فى السماء » و « معركة الجنسین » و « الفتى الذى سرق مليوناً »  
و السر الثالث » و « ذلك الذى یركب نمراً » نال عام ١٩٥١ جائزة  
أكاديمية الفیلم البريطانى عن فیلمه عصابة تل لافندر » و یعمل كثيراً  
فى التلیفزیون فى السنوات الأخيرة

### ● وولف ريللا .

ولد ١٩٢٠ فى ألمانيا ابن الممثل والكاتب والتر ريللا هاجر مع  
والديه الى انجلترا عام ١٩٢٤ دخل جامعة كمبردج ١٩٣٩ بدأ ككاتب  
سيناريو ومنتج فى الاذاعة البريطانية قسم الخدمات الأوربية وانضم  
الى التلیفزیون وأصبح أول محرر للسيناريوهات الدرامية فى ب ب  
س . وتحول الى الاخراج السينمائى عام ١٩٥٣ من أهم أفلامه حبل  
المشقة لسيدة » و « أبناء سارة » و « نهاية الطريق » و « بتر الأزرق »  
و « المصير انهادى » و « الوغد » و « أعزب القلوب » و « قرية الملاعين »  
و « الرجال الصغیرون الغاضبون » و « جيسى » و « عبر العالم عشرة مرات »  
و « السلام » ( النسخة الأصلية ) و « المحجر » وفى مهرجان بوسطن  
السينمائى ١٩٦٢ نال فیلمه « جيسى » ثلاث جوائز كما قام بكتابة  
السيناريو لبعض أفلامه ، وكتب عددا من التمثيليات للتلیفزیون وروایتین  
طویلین وكتابا عن السينما وهو الآن مدير البرامج فى مدرسة الفیلم  
بلندن

### ● جون شليسنجر

ولد ١٩٢٥ فى لندن بانجلترا درس اللغة الانجليزية فى اكسفورد  
حيث عمل فیلمیه الأولین من أفلام الهواة من مقاس ١٦ مم أحدهما هو  
« الاسطورة السوداء » الذى لفت بعض الأنظار وترك اكسفورد عام  
١٩٤٨ وأصبح ممثلاً متجولاً لمدة ست سنوات وبعد أن أخرج فیلماً  
تسجيلياً عام ١٩٥٦ هو يوم الأحد فى الحديقة العامة » انضم الى  
التلیفزیون البريطانى لاجراخ الأفلام القصيرة وبعد أن أخرج الفیلم

القصير « محطة نهائية » لحساب النقل البريطاني انتقل الى الافلام الروائية الطويلة وافلامه منذ ذلك الوقت هي نوع من الحب « و بيلي الكاذب » و « عزيزتى » و بعيدا عن الزحام الهائج « و « راعى بقر منتصف الليل » و « يوم الأحد الدامى » و « يوم الجراد » نال عام ١٩٦٦ جائزة الأسد الذهبى فى مهرجان فينيسيا عن فيلمه « محطة نهائية »

### ● تونى ريتشاردسون

ولد ١٩٢٨ فى شيبلى يوركشير بانجلترا تعلم فى كلية آشفيل ويستمورلاند واكسفورد ترك الجامعة عام ١٩٥٣ وانضم الى اتحاد الاذاعة البريطانية ب. ب. س. وبعد عامين أخرج أول مسرحية له فى وسط لندن هستر كيتل ومسرمون والتقى عام ١٩٥٦ بجون أوزبورن وأخرج له مسرحية « انظر الى الورا » فى غضب « فى لندن فى العام نفسه أنشأ شركة أفلام وودفول فى ١٩٥٨ وله انتاج وقر فى المسرح وفى السينما وكان قد اشترك عام ١٩٥٥ مع كاريل رايس فى كتابة وإخراج الفيلم القصير « ماما لا تسمح » وأفلامه الروائية هى « انظر الى الورا » فى غضب « و « المسلى » و « الحرم المقدس » و « مذاق العسل » و « عزلة عدا المسافات الطويلة » و « توم جونز » و « الفقيد العزيز » و « مدموازيل » و « البحار من جبل طارق » و « أحمر وأزرق » و « هجوم الفرقة الخفيفة » و « ضحك فى الظلام » و « نيد كيلي » و « هاملت » ونال جائزة الأوسكار عام ١٩٦٣ عن « توم جونز »

### ● جيم كلارك

ولد ١٩٣١ فى يوستون لنكولنشاير بانجلترا دخل صناعة السينما تحت التمرين فى ستديوهات ايلنج فى بداية الخمسينات قام بمونتاج الأبرياء « و « اللعبة » و « آكل القرع » و « عزيزتى » كان مسئولاً أيضاً عن أغلب مونتاج « بعيدا عن الزحام الهائج » و « راعى بقر منتصف الليل » ( دون ذكر اسمه ) وفى عام ١٩٧٠ أخرج أول أفلامه

الروائية الطويلة « لابد من وجود واحد فى كل منزل » وسبق له ان  
عمل فى الافلام التسجيلية التلفزيونية

### ● يرجى سكوليهوفسكى

ولد ١٩٣٨ فى وارسو ترك جامعة وارسو ١٩٥٩ عمل  
فى كتابة سيناريو فيلم أندريه فايدا « السحرة الأبرياء » كما ظهر فيه  
كممثل واشترك فى كتابة سيناريو فيلم رومان بولانسكى « سكين فى  
الماء » ودخل ١٩٦٠ مدرسة السينما فى وودج له بين تدريبات الطلبة  
فيلم « الملائكة » ومثل فيه أيضا أفلامه الروائية الطويلة « ريسوبيس »  
و « انتصار سهل » و « باريرا » و « الرحيل » و « ريس دوجورى »  
و « حوار ٢٠ - ٤٠ - ٦٠ » ( فصل منه ) و « مغامرات جيرار » و « الطرف  
العميق »



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

---

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٣/٤٨٢٢

---

ISBN

٩٧٧ - ٠١ - ٢٢٠ - ٢

يعتمد هذا الكتاب على آراء عدد من صانعي الأفلام ذوي الخبرة و  
مجال الإخراج السينمائي .

فأخرج هو صانع الفيلم ، والمستنول الأول عنه كفكرة وسيناريو وتحريك  
ممثلين ، واختيار أماكن التصوير ، إلى تحميم وخروج الفيلم إلى دور  
العرض . ولذلك فإن أخرج مثل الماسنرو الذي يقود بعصاه فريقاً ضخماً من  
الموسيقين .

والإخراج السينمائي كشكل فني . يعتمد - إلى حد كبير - على التعاون  
الجماعي . وهذا هو ما يتحدث عنه هذا الكتاب .